Isaiah Berlin

LAS RAÍCES DEL ROMANTICISMO

Edición revisada, ampliada y con nuevo prólogo de John Gray

taurus





taurus

Isaiah Berlin

LAS RAÍCES DEL ROMANTICISMO

Taurus recupera este valioso texto, en el que Isaiah Berlin demuestra cómo la irrupción del romanticismo supuso el cambio de mayor envergadura en la conciencia de Occidente a lo largo de los siglos XIX y XX. El resto de corrientes que surgieron durante el periodo no sólo fueron menos relevantes sino que, además, estaban profundamente influenciadas por éste.

Berlin, uno de los principales historiadores de las ideas del siglo XX, fue el primer intelectual en poner de manifiesto la enorme importancia de este movimiento, una nueva forma de pensar en la que ya no se asume que para cada una de las grandes preguntas hay una única gran respuesta, y que por lo tanto puede darse el conflicto de valores.

Las raíces del romanticismo traza el desarrollo de éste desde su despertar en el siglo XVIII, las causas que llevaron a semejante transformación, hasta su desenfrenada apoteosis, y analiza su legado, que pervive de manera profunda no sólo en el pensamiento contemporáneo sino también en movimientos políticos como el nacionalismo.


ISBN 978-607-113-626-8
9 786071 136268

www.editorialtaurus.com/mx
www.megustaleer.com.mx

ISAIAH BERLIN

LAS RAÍCES DEL ROMANTICISMO

Conferencias A. W. Mellon
en Bellas Artes
National Gallery of Art,
Washington DC, 1965
Bollingen Series XXXV: 45

Edición de Henry Hardy

Traducción de Silvina Marí

TAURUS

PENSAMIENTO

Las raíces del romanticismo

Título original: *The Roots of Romanticism*

Primera edición: abril de 2015

www.megustaleer.com.mx

Comentarios sobre la edición y el contenido de este libro a:
megustaleer@penguinrandomhouse.com

ISBN 978-607-113-626-8

Impreso en México / *Printed in Mexico*

ÍNDICE

«Hijos de ambos mundos» Prólogo de John Gray

El hecho de que las ideas raramente tengan el efecto buscado por quienes las conciben —o de que, en el mejor de los casos, tengan el buscado y alguno más— es un tema recurrente en la obra de Isaiah Berlin. No se trata ya de que las ideas se vean muy a menudo comprometidas cuando se ponen en práctica, asunto bastante tratado. Yendo más allá, las divergencias entre cómo se entiende una idea y la maraña de intereses y motivaciones humanas hacen imposible aplicar una idea sin adulteraciones o distorsiones. Berlin hacía a menudo la siguiente cita de Immanuel Kant: «Con el fuste torcido de la humanidad jamás se construyó nada recto»[1]. Sea correcta o no la interpretación de Berlin, el mensaje es claro: la distancia entre las ideas y su aplicación es una de las medidas de la imperfección humana.

La obra de Berlin arroja luz sobre un hecho aún más interesante. Una vez vertidas al mundo, las ideas cambian y reaparecen con formas fundamentalmente opuestas a las de su esencia original. Por ejemplo, la afirmación de David Hume según la cual nuestra fe en la causa y efecto es producto del hábito más que de la inferencia racional forma parte de su filosofía de la duda escéptica. Pero el pensador ilustrado escocés no previó que su afirmación terminaría

[1] «Idea de una historia universal con propósito cosmopolita» (1784), *Kant's gesammelte Schriften* (Berlín, 1900), VIII 23, línea 22.

prestando servicio a la religión. Obviamente, hubiera quedado horrorizado. Sin embargo, así ocurrió exactamente cuando el fideísta cristiano J. G. Hamann echó mano del argumento de Hume para defender la realidad de los milagros. Mientras que Hume recurría al escepticismo sobre la causa y el efecto para argumentar que nunca podremos saber si un milagro es un milagro, Hamann hizo lo inverso: usar ese mismo escepticismo para argumentar que los milagros sí ocurren. Para Hume, la duda escéptica era el punto final de la investigación filosófica; para Hamann, un trampolín para el salto de fe.

Como deja claro Berlin, Hamann fue una figura clave en el desarrollo del romanticismo: «Hay un hombre que, en mi opinión, le asestó el golpe más violento a la Ilustración y comenzó todo este proceso romántico [...]. [Hamann] empezó con Hume y dijo que, en efecto, este estaba en lo cierto; que si nos preguntamos cómo es que conocemos el universo, la respuesta es que no lo es por la razón sino por la fe»[2]. Hay algo paradójico en el hecho de que uno de los principales pensadores de la Ilustración enriqueciese el arsenal intelectual de sus detractores. La paradoja se ve acentuada cuando recordamos la opinión de Berlin, según la cual Hamann reaccionaba contra ideas compartidas por todos los pensadores ilustrados.

Últimamente se ha reflexionado bastante sobre si la familia de movimientos que, siendo discrepantes entre sí, se agrupan habitualmente en lo que llamamos «Ilustración» poseyeron un compromiso intelectual común. Pero Berlin no entra en eso. Definitivamente, la Ilustración no fue en absoluto un fenómeno uniforme. Aun así, «lo que es común a todos esos pensadores es la noción de que la virtud reside, en definitiva, en el conocimiento; de que si sabemos lo que somos y lo que necesitamos, y sabemos dónde obtenerlo, y lo hacemos por los mejores medios a nuestra disposición, podemos llevar una vida feliz,

---

[2] P. 75. En las referencias a la presente obra se consigna únicamente el número de página.

virtuosa, justa, libre y satisfactoria» [p. 56]. Cualesquiera que fuesen las diferencias entre ellos —en algunos casos, importantes—, los pensadores de la Ilustración aceptaron tres principios básicos: todas las preguntas auténticas pueden en principio hallar respuesta; tal respuesta puede conocerse por métodos que pueden aprenderse y enseñarse a los demás; y todas las respuestas deben ser compatibles entre sí. Dichos principios —«las presuposiciones generales de la tradición racionalista de Occidente, ya sea cristiana o pagana, ya sea teísta o atea» [p. 52]— no quedaban confinados a los pensadores ilustrados, ni siquiera a Occidente, sino que expresaban una filosofía eterna, articulada en muchas épocas y culturas. Los principios que enumera Berlin formaban la columna vertebral de la principal tradición occidental. «Es lo que de hecho ha quebrado el Romanticismo», escribe Berlin [p. 52]. El romanticismo, pues, no es solo una reacción contra la Ilustración, sino «el cambio puntual de más envergadura ocurrido en la conciencia de Occidente en el curso de los siglos XIX y XX» [p. 28].

Es esta una afirmación de calado, posiblemente exagerada. Pero no es necesario aceptar la postulación del papel central del romanticismo en el pensamiento moderno por parte de Berlin para encontrar instructiva su interpretación de los románticos. Como él mismo demuestra, fueron estos quienes introdujeron la idea de originalidad en el arte. La idea del artista como creador, según apunta Berlin, es herencia romántica. No fue hasta el florecimiento del romanticismo a principios del siglo XIX cuando la novedad empezó a considerarse por sí misma una valiosa virtud artística; solo entonces llegamos al convencimiento de que el cometido del artista era traer algo nuevo al mundo. Junto con la noción de la originalidad emergió, entre algunos románticos, la idea del artista como figura casi divina, capaz de remodelar el mundo a voluntad. Se hacía cada vez más hincapié en la autenticidad, en la idea de que el ser humano debe seguir valores creados por él mismo o que de alguna manera haya hecho suyos. La autenticidad se convierte así pues en un valor más importante quizá que cualquier otro. Con el tiempo, ese concepto evolucionó para transformarse en otra

idea, la de que las culturas son, o deberían ser, un todo unitario, puro e intocado por influencias extrañas. Desde ese momento, el romanticismo trasciende las artes y comienza a influir en ética y política.

Berlin describió ese amplio impacto en su introducción a las conferencias que impartió en 1965 en Washington DC, de las que *Las raíces del romanticismo* es una transcripción editada. Como señala el editor, Henry Hardy, Berlin subrayaba en sus notas «mi interés por el romanticismo no es meramente histórico. Muchos fenómenos que vivimos hoy en día —el nacionalismo, el existencialismo, la admiración por los grandes hombres, la admiración por instituciones impersonales, la democracia, el totalitarismo— se ven profundamente afectados por el romanticismo, que los penetra a todos. De ahí que este sea un tema no enteramente irrelevante a nuestro tiempo» [p. 20].

Lo sorprendente de este fragmento es lo contradictoria que para Berlin fue la influencia del romanticismo. Desde un punto de vista ortodoxamente liberal, el impacto del romanticismo en la política fue negativo en casi todos los aspectos. Para muchos pensadores liberales del siglo XX —Friedrich Hayek, Karl Popper y Jacob Talmon, entre otros— los románticos fueron los progenitores del moderno irracionalismo político, un embriagador cóctel del que bebieron no solo el nacionalista Fichte, sino otros pensadores más peligrosos que se alinearon con el fascismo europeo, como el reaccionario de ultraderecha Charles Maurras.

Berlin no niega que el romanticismo haya sido peligroso en este sentido. En su quinta conferencia, «El romanticismo desenfrenado», reconoce que el pensamiento romántico contuvo en sí ese peligro potencial desde el principio. La creencia de los románticos en la creatividad implicaba el rechazo de la relación entre causa y efecto e incluso de la lógica. Para ellos, la razón imponía cierto tipo de confinamiento y la libertad era producto del triunfo de la voluntad. Despreciaban la coexistencia pacífica y los acuerdos razonables; solo la expresión apasionada de valores hondamente atesorados —cualesquiera que fuesen las consecuencias de la aplicación práctica de estos— era verdaderamente humana y digna de admiración. De ahí surgió el culto a la autenticidad, que encuentra virtuoso el fanatismo siempre que se practique sinceramente. La vida humana era un campo de batalla en el que ideales y modos de vida se enfrentaban de manera irreconciliable, y cualquier intento de moderar en ese conflicto era pura cobardía anestesiante, pues solo el compromiso enfervorecido con los proyectos libremente elegidos permitía al ser humano crearse y determinarse a sí mismo. Así resumió Berlin esta visión de los románticos: «Estos dos elementos —el de la voluntad libre y sin trabas y el del rechazo de la noción de que hay una naturaleza de las cosas, el intento de sabotear y de hacer volar en pedazos cualquier noción de estructura estable— son los más profundos y, en cierto sentido, los más lunáticos de este extremadamente valioso e importante movimiento» [p. 165].

Aunque el romanticismo alimentó los movimientos antiliberales, Berlin sugiere que también espoleó cierto liberalismo renovado. «La noción de que existe una pluralidad de valores, de que son incompatibles, toda esta idea de pluralidad, de lo inagotable, del carácter imperfecto de las respuestas y arreglos humanos, y de que ninguna respuesta puede reclamar perfección y verdad, todo esto es lo que les debemos a los románticos» [p. 201]. Esta forma de ver el romanticismo, que inspiró a tantos movimientos antiliberales, también ayudó a forjar una filosofía liberal perdurable. Los románticos no solo llamaron la atención sobre los accesos irracionales del comportamiento humano. Al insistir en la diversidad de los ideales humanos, mostraban la necesidad, por mucho que lo negasen, de una actitud tolerante, de la necesidad de «preservar un equilibrio imperfecto en las cuestiones humanas [...]. El romanticismo alimenta, entonces, el liberalismo, la tolerancia, la decencia y la apreciación de las imperfecciones de la vida; además de un cierto grado de autocomprensión racional consolidado» [p. 201]. En una especie de inversión, fenómeno no ajeno a la historia del pensamiento, los románticos dieron nueva vida a ideas y valores que despreciaban.

Habrá quien cuestione si ese «equilibrio imperfecto en los asuntos humanos» que defiende Berlin sigue realmente la afirmación romántica sobre la pluralidad e incompatibilidad de los valores humanos, y también si, de ser así, ese imperfecto equilibrio puede equipararse al liberalismo. No trataré aquí tales cuestionamientos, que a menudo conducen a un estéril debate sobre el «relativismo» de Berlin. No obstante, sí merece la pena consignar unas palabras en defensa de este.

Para empezar, puede argumentarse, como poco, que Berlin esbozó el perfil de un tipo de liberalismo que no se basa en lo que él describe como «presuposiciones generales de la tradición racionalista occidental». Desde esa tradición, muchos dan por hecho que el liberalismo debe consistir en un sistema de principios universales claramente articulados (por ejemplo, sobre los derechos humanos). Dudosamente tal presunción podría encajar con el ideario de los diversos pensadores y movimientos comúnmente reconocidos como liberales por la historiografía. Berlin invoca una versión del liberalismo basada en cuestiones prácticas —fundamentalmente la práctica de la tolerancia y la decencia—, más que en los principios del derecho. El pensamiento liberal de este tipo no ha evocado demasiado interés entre los filósofos —Avishai Margalit, quien defiende un liberalismo similar en su brillante obra *La sociedad decente* (1966), es uno de los pocos que me vienen a la memoria— pero es una filosofía defendible y con un pedigrí intelectual evidente. En cualquier caso, las posiciones que Berlin articula tienen el mérito de reflejar la actitud de escritores que han explorado en profundidad los conflictos que acarrea el estilo de vida liberal. Por ese motivo, en parte, quizá demuestre ser aún más robusta que otras ortodoxias liberales actuales. Para aprender más sobre las fortalezas y fragilidades del estilo de vida liberal quizá debamos leer no tanto a John Stuart Mill y John Rawls como a Alexander Herzen e Iván Turguéniev.

El vínculo que Berlin tiende entre el romanticismo y el liberalismo ilustra una verdad más amplia. Ninguna de las dos tradiciones de pensamiento, y tampoco las personas que las encarnaron, son unitarias ni se aíslan herméticamente unas de otras. Cuando los románticos convirtieron cierto tipo de pureza en valor supremo, diseñaron un arma que más tarde blandirían los enemigos de la Humanidad. Al mismo tiempo, daban la espalda a las diversas maneras en que las ideas, incluidas las suyas propias, podían mutar inesperadamente hasta convertirse en las opuestas.

Con su análisis sobre cómo ocurrió tal cosa, Berlin no solo completa una página olvidada de la historia del pensamiento, sino que demuestra que todos somos herederos de múltiples tradiciones y llevamos dentro las contradicciones de corrientes de pensamiento que se entrelazan. No podemos ya librarnos de la influencia de los románticos como no podemos librarnos de la de los ilustrados. Tampoco deberíamos intentar que así fuese, pues, como expone Berlin hacia el final de su alocución final, «somos hijos de ambos mundos» [p. 194]. La doctrina romántica que predicaba el conflicto incesante entre culturas aisladas se convierte en una convincente defensa del equilibrio civilizado entre valores rivales; otra de las paradojas que, sutilmente interpretada por Berlin, se presenta en esta sugerente obra.

Prefacio del editor

Cada cosa es lo que es, y no otra cosa.
JOSEPH BUTLER [1]

Todo es lo que es...
ISAIAH BERLIN [2]

La observación de Butler era una de las citas favoritas de Isaiah Berlin, y él la evoca en uno de sus ensayos más importantes. Aquí la tomo como punto de partida para evitar malentendidos, ya que lo primero que ha de decirse acerca del presente volumen es que no se trata en absoluto de la obra sobre el romanticismo que Berlin siempre anheló escribir después de concluir las conferencias A. W. Mellon sobre este tema en la National Gallery of Art de Washington, en marzo y abril de 1965. Durante los años subsiguientes, en especial después de retirarse en 1975 de sus funciones como presidente del Wolfson College de Oxford, Berlin continuó desarrollando una extensa lectura, teniendo siempre en mente escribir un libro sobre el romanticismo para el que acumuló una gran cantidad de apuntes. En la última década de su vida reunió todas sus notas en un despacho y se dedicó a organizarlas y recomponerlas: confeccionó una lista de encabezamientos bajo los cuales ordenó una selección de dichos apuntes que grababa en casete. También consideró utilizar este material para una larga introducción a una edición de un trabajo de E. T. A. Hoffmann, en lugar de publicarlo como un ensayo independiente. Pero en definitiva, esta nueva síntesis nunca prosperó, tal vez, en parte, por haberla dejado estar demasiado

[1] *Fifteen Sermons Preached at the Rolls Chapel*, 2ª ed., «To which is added a PREFACE» (Londres, 1729), prefacio, p. xxix.
[2] «Two Concepts of Liberty» (1958) Liberty, ed. Henry Hardy, Oxford, 202, p. 172. [Trad. esp.: en *Antología de ensayos*, Madrid, Espasa Calpe, 1995].

tiempo; y tengo entendido que Berlin nunca fue más allá de la primera línea de dicha obra.

El hecho de que no haya escrito una versión revisada de sus apuntes es, a todas luces, motivo de pesar tanto para los lectores como lo fue para el propio Berlin. Pero la pérdida no es total: de haber existido, el presente volumen —que no es más que una transcripción editada de sus conferencias— jamás habría sido publicado; y la frescura, la sensación de proximidad, de intensidad y vivacidad que nos transmite no se habrían dado en una versión cuidadosamente editada y ampliada. Hay varias otras conferencias de Berlin, que sobreviven en forma de grabaciones o transcripciones, que pueden compararse con las obras que luego derivaron de ellas, o con los textos que les sirvieron de base. Nos demuestra que las repetidas revisiones que Berlin hacía de sus escritos en vías de publicación, si bien enriquecían conceptualmente el contenido y daban mayor precisión al trabajo, a veces también restaban espontaneidad y fuerza a su discurso. Un texto que funciona tan solo como guion narrativo —un «torso», lo denominaría Berlin— puede darle a una conferencia mayor vivacidad y autenticidad que la mera lectura de un manuscrito. La conferencia dictada a partir de apuntes y el libro cuidadosamente preparado y editado son, podría decirse, en terminología pluralista, inconmensurables. En este caso, ya sea para nuestro beneficio o en nuestro detrimento, contamos únicamente con uno de los dos proyectos intelectuales centrales de Berlin.

El título empleado en este libro fue sugerido por el propio Berlin tempranamente. Luego, para dictar sus conferencias, fue reemplazado por «Las fuentes del pensamiento romántico»[3], debido a que en las primeras páginas de la novela de Saul Bellow *Herzog*, publicada en 1964, el personaje principal, un profesor universitario judío llamado Moisés Herzog pasaba por una crisis de autoestima e intentaba, sin

[3] El cambio, especificado por Berlin en una carta con fecha del 28 de febrero de 1965 (véase p. 206 de este volumen), llegó demasiado tarde para ser reflejado en el *Calendario* de actos de marzo de 1965 de la National Gallery of Art; en el folleto de abril sí se usó el nuevo título.

demasiado éxito, dictar en una escuela nocturna de Nueva York un curso de educación para adultos cuyo título era precisamente «Las raíces del romanticismo». Según tengo entendido, esto fue una mera coincidencia. Berlin negó que estos hechos tuvieran conexión alguna, y Samuel Bellow confirmó posteriormente que no le faltaban razones para hacerlo: «Estaba escribiendo una novela cómica; necesitaba un título y me lo saqué de la manga, como se hace a menudo cuando se escriben novelas, y jamás imaginé que este párrafo fantasma sobre nada en concreto requeriría investigación y volvería para atormentarme más adelante. En aquel momento, solo sabía de la fama de Isaiah Berlin; a él aún no le había conocido[4]. De cualquier modo, el primer título tenía mayor resonancia, y si existieron en algún momento razones para abandonarlo, sin duda hoy han desaparecido[5].

Si bien las observaciones que le sirvieron a Berlin de introducción a la inauguración de sus conferencias son demasiado circunstanciales como para formar parte del cuerpo de este volumen, revisten cierto interés preliminar. He aquí, entonces, un fragmento importante de ellas:

> Estas conferencias están fundamentalmente dirigidas a genuinos expertos en arte —a historiadores del arte y a especialistas en estética, grupo en el cual no me veo incluido—. Mi única excusa válida para escoger este tema es que, naturalmente, el movimiento romántico tiene relevancia para el arte: el arte entonces, si bien no soy un gran conocedor, no puede quedar excluido y prometo no relegarlo demasiado.
>
> Hay un sentido en el que la conexión entre el romanticismo y el arte es aún más fuerte. Si me encuentro capacitado para hablar de este tema es porque pretendo ocuparme de aspectos políticos, sociales y también morales; y creo poder afirmar acerca del movimiento romántico que se trata de un movimiento que no concierne exclusivamente al arte, no es solamente un movimiento artístico sino tal vez el primer momento, indudablemente en la historia de Occidente, en el que el arte dominó otros aspectos de la vida, donde existía una especie de tiranía del arte sobre la vida, cosa que, en cierto sentido, constituye la esencia del movimiento romántico; por lo menos, eso es lo que intentaré demostrar.
>
> Debo agregar que mi interés por el romanticismo no es meramente histórico. Muchos fenómenos que vivimos hoy en día —el nacionalismo, el existencialismo, la admiración por los grandes hombres, la admiración por instituciones impersonales, la democracia, el totalitarismo— se ven profundamente afectados por el romanticismo, que los penetra a todos. De ahí que este sea un tema no enteramente irrelevante a nuestro tiempo.

También es de interés el fragmento que sigue. Proviene del borrador que preparó Berlin para la inauguración de sus conferencias. Es el único texto escrito por él para este proyecto que he encontrado entre sus notas:

> No pretendo ni intentar definir el romanticismo en términos de atributos u objetivos, ya que, como sabiamente nos alerta Northrop Frye, cuando uno quiere destacar alguna característica obvia de los poetas románticos —por ejemplo, la nueva actitud hacia la naturaleza o el individuo— y señalar que es propia de los nuevos escritores del periodo que va de 1770 a 1820, y contrastarla así con la actitud de Pope o Racine, siempre habrá alguien que produzca evidencia contraria basándose en Platón o Kalidhasa, o (como hizo Kenneth Clark) en el emperador Adriano, o (como Seillière) en Heliodoro, o en algún poeta medieval español o en la poesía árabe preislámica, y finalmente, hasta en los propios Racine y Pope.
>
> Tampoco quiero sugerir que se dan casos *puros* —en el sentido en que algún artista, pensador o persona pueda ser considerado *únicamente* romántico y nada más, como tampoco puede un hombre ser considerado *únicamente* como un ser individual, es decir, carente de atributos compartidos con algún otro objeto del

[4] Carta a Henry Hardy, 8 de marzo de 2001. Me preguntaba si se habrían conocido antes de que la novela estuviera terminada y si habrían hablado sobre los planes de Berlin.

[5] Otros títulos considerados por Berlin fueron los siguientes: «Prometeo: Estudio sobre el nacimiento del romanticismo en el siglo XVIII» (sugerido solo irónicamente e inmediatamente rechazado), «El nacimiento del romanticismo», «El impacto romántico», «La rebelión romántica», «La revuelta romántica» y «La revolución romántica».

mundo, o *únicamente* social, es decir, sin atributos que sean únicos y propios de él—. Sin embargo, estos términos no carecen de significado, más aún, es imposible prescindir de ellos: señalan atributos, tendencias o tipos ideales cuya aplicación nos sirven para aclarar, identificar y tal vez también —si no han sido suficientemente observados previamente— para exagerar lo que, a falta de una palabra mejor, deben denominarse los *aspectos* del carácter de un hombre, o de su actividad, o de una perspectiva frente al mundo, o de un movimiento, o de una doctrina.

Decir de alguien que es un pensador romántico o un héroe romántico no significa no decir nada. A veces, significa decir que lo que este es o lo que hace requiere ser explicado en función de un fin, o de un conjunto de fines (que tal vez pueden ser contradictorios entre sí) o de una visión, o tal vez de una vislumbre o inspiración que apunta hacia una condición o actividad que, en principio, es irrealizable —algo que hacer en la vida, o un movimiento o una obra de arte que es parte de su esencia, pero que no puede ser explicada, que tal vez es ininteligible—. Entre los muchos —los incontables— aspectos del romanticismo, esta ha sido, fundamentalmente, la cuestión que ocupó a la mayoría de los estudiosos.

Pero mi intención es aún más limitada. Creo que hacia la segunda mitad del siglo XVIII —antes de que naciera propiamente el denominado movimiento romántico— hubo un cambio radical de valores que afectó al pensamiento, el sentimiento y la acción del mundo occidental. Dicho cambio se expresa muy vívidamente en mucho de lo que parece ser lo más característicamente romántico dentro de los románticos: no en todo lo que hay de romántico en ellos, tampoco en lo que los convierte a todos en autores románticos. El cambio se refleja más bien en una especie de quintaesencia, en algo sin lo cual ni la revolución de la que hablaré, ni sus consecuencias, las cuales son reconocidas por aquellos que admiten que existió un fenómeno tal como el movimiento romántico —el arte romántico, el pensamiento romántico— hubieran sido posibles. Si se me objeta que no he incluido las características más propias de una obra o de otra, o todas las manifestaciones del romanticismo, aceptaré tal objeción. Pues no es mi propósito definir el romanticismo sino concentrarme

únicamente en la revolución de la que el romanticismo, al menos en algunos de sus aspectos, es su más vívida expresión y síntoma. No intento hacer más que esto: si bien ya es mucho, pues lo que deseo demostrar es que esta revolución fue, comparada con todos los cambios ocurridos en la vida de Occidente, la más profunda y duradera, no menos trascendental que las tres grandes revoluciones cuyos impactos son indisputables —la Revolución Industrial de Inglaterra, la política de Francia y la social y económica de Rusia—, con las que está conectado, a todo nivel, el movimiento del que nos estamos ocupando.

Al editar las transcripciones de estas conferencias (valiéndome de las grabaciones de la BBC) me he limitado, en general, a hacer los cambios mínimos necesarios para lograr que este sea un texto que pueda leerse con fluidez. He considerado la informalidad de estilo y las ocasionales expresiones idiomáticas no completamente ortodoxas —que caracterizan a las conferencias basadas en apuntes— como elementos que merecían ser preservados, si bien dentro de ciertos límites. Aunque a veces la edición requirió cierto nivel de reparación sintáctica, lo que es propio de la mayoría de las transcripciones de oraciones que se expresan espontáneamente, solo raramente surgió alguna duda real acerca del significado que Berlin había intentado transmitir. Se han incluido también algunas alteraciones menores que hizo Berlin mismo en las transcripciones en una etapa temprana del proceso; esto explica alguna de las discrepancias sustanciales que el lector podrá identificar cuando, valiéndose de este texto como de un libreto en mano, escuche las grabaciones que están disponibles al público[6].

---

[6] El modo tan llamativo y personal de Berlin de dictar sus conferencias le confirió gran parte de su reputación, y es muy recomendable escucharlas. Se puede acceder a la serie completa de ponencias (previa cita) la British Library de Londres, o en la National Gallery of Art de Washington DC. Hay también un disco compacto con la última conferencia de Berlin. Dicho disco acompañaba a la versión inglesa en tapa dura del libro, de tal modo que los lectores podrán apreciar, al menos en parte, la manera en que Berlin conferenciaba Este libro está descatalogado, aunque existen copias en diversas bibliotecas. La grabación de esta última conferencia también está disponible en <http://berlin.wolf.ox.ac.uk/information/recordings.html>.

He tratado, como siempre, de documentar lo mejor posible las citas de Berlin, y he hecho todas las correcciones necesarias en aquellos pasajes que él presentaba, claramente, como citas *verbatim* de obras en inglés o de traducciones fidedignas de obras escritas en otras lenguas, y ya no como meras paráfrasis de dichos textos[7]. Berlin, sin embargo, se ha valido de una tercera herramienta, de algo intermedio entre la cita *verbatim* y la paráfrasis, que podría llamarse «semicita». Si bien estas semicitas aparecen a veces en nuestro texto entre comillas, han de entenderse como lo que el autor pudo haber dicho, o como lo que en efecto señaló, pero nunca como la reproducción (o traducción) exacta de sus palabras impresas. Este es un fenómeno muy típico que se daba en las obras del pasado[8], pero

[7] En un mundo perfecto, quizás, se proporcionarían todas las fuentes, no solo para las (semi-)citas sino también para las paráfrasis, e incluso para el material basado más vagamente en obras identificables. Pero, afortunadamente, el mundo no es perfecto, y el tiempo que lleva rastrear estas fuentes sería desproporcionadamente mayor que el beneficio de especificarlas incluso si esto pudiera llevarse a cabo en su totalidad, lo cual es bastante dudoso. Si un proceso de anotación tan exhaustivo como este fuera ejecutado hasta su lógica conclusión, el aparato sería más extenso que el texto en sí, y el dilema del lector sería aún más grave que en el caso de un mapa dibujado a escala de 1:1, que duplicaría inútilmente aspectos de la realidad que representa. Además, las fuentes, a menudo, deben ser comprobadas, de forma que el intento de validar cada afirmación mediante referencia a dichas fuentes generaría una regresión perpetua a las observaciones empíricas primarias (que con frecuencia, por no decir siempre, son equívocas o imposibles de comprobar), por lo que, en la práctica, evitarían la finalización de la escritura o edición de cualquier obra de no ficción.

[8] Según los patrones actuales, sin embargo, resulta difícil evitar vincular este fenómeno con una deliberada ausencia de interés en ser preciso. Pero como señala Theodore Besterman en su introducción a la versión inglesa del *Diccionario filosófico* de Voltaire (Harmondsworth, 1971, p. 14). [Trad. esp.: *Diccionario filosófico*, Madrid, Temas de Hoy, 1995]: «Las concepciones modernas de fidelidad al texto eran desconocidas para el siglo XVIII. Las palabras que Voltaire pone entre comillas no son siempre exactas ni tampoco son siempre referencias directas». El caso de Giambattista Vico es aún peor, como señalan Thomas Goddard Bergin y Max Harold Fisch en el prefacio a una edición revisada de su traducción de la obra de Vico *New Science* (Nueva York, 1968, pp. v-vi). [Trad. esp.: *Ciencia Nueva*, Madrid, Tecnos, 1995]: «Vico cita pobremente, basándose en la memoria; sus referencias son vagas; recuerda generalmente las referencias citadas en literatura secundaria que se refiere al texto original; le adjudica a un autor lo afirmado por otro autor, o a una obra lo señalado por el autor en otra de sus obras...». Ahora bien, como señalan Bergin y Fisch en el prefacio a la primera edición de su traducción (Nueva York, 1948, p. viii): «Dar cuenta completa de los errores de Vico [...] no afectaría el núcleo de su argumento».

El caso de Berlin resulta aún más problemático, ya que sus citas no solo no son estrictamente exactas sino que, a menudo, reflejan una mejoría con respecto al original. Él y yo hemos hablado de esto frecuentemente y él reaccionaba mofán-

que generalmente ha caído en desgracia en el ambiente académico contemporáneo. En las colecciones de ensayos de Berlin que he publicado durante su vida me he limitado, generalmente, a la referencia directa, contrastando las citas con su fuente original o con una paráfrasis manifiesta. En el caso de este tipo de libro, sin embargo, resultaba demasiado artificial e inadecuado intentar disimular este camino intermedio —natural y efectivo desde un punto de vista retórico— insistiendo en que la doble comilla se utilizara únicamente en las citas exactas. Deseo resaltar esto para evitarle al lector algún malentendido, y también para establecer un contexto a otras observaciones que haré, al final del libro, como encabezamiento a la lista de referencias bibliográficas [p. 203].

Las ponencias fueron emitidas por primera vez por la estación de radio educativa WAMU-FM (con sede en Washington DC) en junio y julio de 1965. Fueron transmitidas por la BBC en su Tercer Programa de agosto y septiembre de 1966, y nuevamente en octubre y noviembre de 1967. Fueron retransmitidas en 1975 en Australia (sin autorización), y en Inglaterra en la BBC Radio 3, en 1989, año en que Berlin cumplió ochenta años. Algunos extractos de estas ponencias también formaron parte de otros programas sobre la obra de Berlin.

Berlin se opuso firmemente a que esta transcripción fuera publicada durante su vida, no solo porque hasta sus últimos años albergó la esperanza de escribir el «verdadero» libro sobre el romanticismo, sino probablemente porque también pensaba que era un acto de arrogancia publicar una transcripción de conferencias dictadas a partir de apuntes sin siquiera someterlas a un trabajo de revisión y expansión de tex-

dose de sí mismo complacientemente cuando surgía el tema, pero insistía en la corrección de las citas una vez que el tema quedaba claro, aunque su modo relajado de encarar la cita de autores nunca desvirtuó su significado original y, a veces, lo hacía más transparente. Las observaciones que Bergin y Fisch han hecho acerca de Vico serían verdaderamente exageradas si las aplicáramos al caso de Berlin. Sin embargo, teniendo en cuenta que Vico fue uno de los héroes intelectuales de Berlin, esta analogía (aunque muy parcial) adquiere cierta resonancia. Bergin y Fisch nos recuerdan, adecuadamente (1968, p. vi) que el famoso editor de Vico, Fausto Nicolini, trataba los desperfectos eruditos de Vico «con cariño y rigor» —tratándose, sin duda, de una ejemplar actitud editorial—.

to. Tenía plena conciencia de que algunos de sus comentarios pudieron haber sido demasiado generales, demasiado especulativos, demasiado sinceros —un estilo tal vez más aceptable desde la cátedra que desde la página escrita—. En efecto, en una carta de agradecimiento a P. H. Newby, el entonces director del Tercer Programa Radiofónico de la BBC, Berlin describe su actuación como «un torrente de palabras —más de seis horas de charla agitada, por momentos, incoherente, apresurada y sin respiro, a mi juicio a veces histérica—»[9].

Hay quienes creen que esta transcripción no debería haberse publicado tampoco póstumamente —piensan que a pesar del indudable interés de estas conferencias, su publicación devaluaría la *oeuvre* de Berlin—. Yo no comparto este punto de vista, y me apoyo en la opinión de muchos respetados especialistas, en particular en la de Patrick Gardiner, un crítico tan meticuloso, quien leyera la edición de las transcripciones unos años antes de su publicación y se declarara expresamente a favor de la misma. Aunque sea equivocado publicar este tipo de material durante la vida del autor (y aun de esto no estoy completamente convencido), encuentro no solo correcto sino también recomendable hacerlo cuando el autor es tan excepcional como Berlin y se trata de conferencias tan estimulantes como estas. Más aún, el propio Berlin era consciente de que el manuscrito probablemente se publicaría después de su muerte e hizo referencia a esta posibilidad sin manifestar serias reservas. Él entendía que las publicaciones póstumas estaban gobernadas por criterios diferentes de los que rigen durante la vida del autor; y debe haber sido consciente, si bien nunca lo admitió, de que sus conferencias Mellon eran un *tour de force* al arte espontáneo del conferenciante y que, por ende, merecían publicarse tal y como eran. Había llegado la hora —para citar las palabras de Berlin acerca de su polémico libro sobre J. G. Hamann— «de ser aceptado o rechazado por el lector»[10].

[9] Carta del 20 de septiembre de 1966. Véase p. 209.

[10] Introducción escrita especialmente, en 1994, para la edición alemana de *The Magus of the North*: véase Isaiah Berlin, *Der Magus in Norden* (Berlín, 1995), p. 14. [Trad. esp.: *El Mago del Norte: J. G. Hamann y el origen del irracionalismo moderno*, Madrid, Tec-

En el prólogo de John Gray, nuevo en esta segunda edición, también he realizado correcciones menores; he añadido algunas fuentes que han salido a la luz desde la primera publicación del libro, algunas de ellas mediante Google Books —esa herramienta imperfecta pero que ha transformado el mercado del investigador literario—, y redactado un apéndice que comprende una selección de cartas, principalmente escritas por Berlin, sobre las conferencias. La mayoría de la correspondencia de Berlin sobre este particular sobrevive en sus propios artículos y en la National Gallery of Art de Washington DC. Le agradezco a Maygene Daniels, Jefa de la Sección de Archivos, por facilitarme copias de los archivos en posesión del centro. Se han escogido las cartas que reflejan la actitud casi paranoica de Berlin a la hora de dar conferencias, especialmente unas tan destacadas como estas.

En la correspondencia se encuentra un intercambio sobre posibles diapositivas con las que ilustrar las conferencias. Hay dos cartas de Berlin. En la primera, con fecha del 8 de febrero de 1965, Berlin observa con magnífica incongruencia: «Aún no tengo la intención de mostrar ninguna diapositiva si puedo evitarlo, pero, al mismo tiempo, quiero hacerlo de cualquier modo en una de las conferencias». En la segunda (del 24 de febrero), escribe: «si la noción general estuviese clara no las explicaría con detalle, sino que las usaría como una especie de trasfondo general para mostrar cosas de este tipo». En consonancia con esta última observación, he añadido cinco de las imágenes sugeridas por Berlin en lugares vagamente adecuados en el texto, para «mostrar cosas de este tipo».

Ya que la nueva edición ha sido reorganizada, la paginación es distinta a la de la primera edición. Esto puede causar algunos inconvenientes a los lectores que estén intentando localizar referencias a la primera edición. Por este motivo, he publicado un registro de concordancia de las dos ediciones en <http://berlin.wolf.ox.ac.uk/published_works/rr/concor-

nos, 1997]. El texto original en inglés de este prólogo ha sido publicado en la obra de Berlin *Three Critics of the Enlightenment: Vico, Hamann, Herder* (Londres y Princeton, 2000); véase este comentario en la p. 252 del mencionado volumen.

dance.html>,para que las referencias a una edición puedan ser fácilmente reconvertidas a referencias a la otra.

Tengo una serie de agradecimientos que deseo dejar por escrito —sin duda son más de los que puedo recordar—. Los que conciernen a la provisión de citas son mencionados en las pp. 205-206. Además de ellos, mi reconocimiento principal (como ocurrió en el caso de trabajos previos) es para los generosos bienhechores que hicieron posible la financiación de mi beca en Wolfson College; para el difunto lord Bullock, por haber facilitado que yo tenga bienhechores a quienes agradecer; para el Wolfson College, por haberme alojado; para la difunta Pat Utechin, secretaria del autor y amiga paciente y fiel desde hace treinta y cinco años; para Roger Hausheer y Patrick Gardiner, por su lectura y consejos acerca de la transcripción, y por las muchas otras formas de ayuda indispensable que me dispensaron; para Jonny Steinberg, por sus valiosas sugerencias editoriales; para los editores, que han debido soportar mis muchos y exigentes requisitos, especialmente para Will Sulkin y Rowena Skelton-Wallace de Chatto and Windus, y Deborah Tegarden de Princeton University Press; para Samuel Guttenplan, por su apoyo y útil consejo; y finalmente, para mi familia (a quienes sin darme cuenta no he mencionado anteriormente), por soportar la extraña forma de autoaislamiento que caracteriza a mi profesión. Espero que sea superfluo agregar que la gran deuda la he contraído con el mismo Isaiah Berlin, por confiarme la tarea más satisfactoria que un editor pueda ansiar, y por darme completa libertad para llevarla a cabo.

Henry Hardy
Wolfson College, Oxford, Mayo de 1998
Heswall, Mayo de 2012

I
En busca de una definición

Podría esperarse que comenzara, o que intentara comenzar, con alguna definición del romanticismo, o al menos, con alguna generalización que aclarara qué entiendo por este. Pero no pretendo entrar en tal trampa. Ya el sabio y eminente profesor Northrop Frye señala que cuando alguien se embarca en una generalización sobre el tema, aun en algo tan inocuo como decir, por ejemplo, que nació entre los poetas ingleses una actitud nueva ante la naturaleza —digamos, por ejemplo, en Wordsworth y Coleridge por oposición a Racine y Pope—, no faltará quien presente evidencia contraria basándose en los escritos de Homero o Kalidhasa, en las epopeyas árabes preislámicas, en la poesía española medieval y, finalmente, en los propios Racine y Pope. Por esta razón, no pretendo generalizar sino expresar de algún otro modo lo que concibo como romanticismo.

La literatura sobre el romanticismo es más abundante que el romanticismo mismo, y la literatura encargada de definir de qué se ocupa esta literatura es, por su parte, verdaderamente voluminosa. Existe una especie de pirámide invertida. Se trata de un tema peligroso y confuso en el que muchos han perdido, no diría su sano juicio, aunque sí su propio sentido de la dirección. Esta situación es comparable a esa caverna oscura descrita por Virgilio, donde todas las pisadas iban en una única dirección; o a la caverna de Polifemo, donde aquellos que allí se internaban parecían no emerger nunca. Luego me embarco en este tema con algo de temor.

La importancia del romanticismo se debe a que constituye el mayor movimiento reciente destinado a transformar la vida y el pensamiento del mundo occidental. Lo considero el cambio puntual de más envergadura ocurrido en la conciencia de Occidente en el curso de los siglos XIX y XX, y pienso que todos los otros que tuvieron lugar durante ese periodo parecen, en comparación, menos importantes y están, de todas maneras, profundamente influenciados por este.

La historia, no solo del pensamiento, sino de la conciencia, la opinión y también de la acción, la historia de la moral, la política y la estética es en gran medida una historia de modelos dominantes. Cuando analizamos una civilización en particular descubrimos que sus escritos más característicos, y sus otros productos culturales, reflejan un patrón de vida específico que rige a los responsables de dichos escritos, pinturas o producciones musicales particulares. Comprendemos, entonces, que para identificar una civilización, para concebir el tipo de civilización que es, y para entender el mundo en el que pensaron, sintieron y actuaron aquellos hombres, es importante intentar, en la medida de lo posible, aislar ese patrón dominante por el que se rige dicha cultura. Consideremos, por ejemplo, la filosofía o la literatura griega de la era clásica. Si analizamos la filosofía de Platón, por ejemplo, descubrimos que el autor se ve dominado por un modelo de pensamiento geométrico o matemático. Vemos claramente que su línea de pensamiento está condicionada por la noción de que existen verdades axiomáticas, cristalinas e inquebrantables de las que es posible, gracias a una lógica severa, deducir ciertas conclusiones absolutamente infalibles. Resulta evidente que es posible alcanzar este tipo de saber absoluto por un método especial, recomendado por él; que existe un conocimiento absoluto del mundo, y que de poder acceder a él —del que la geometría, es decir, la matemática en general, es su expresión más cercana, su paradigma más perfecto—, podríamos organizar nuestras vidas en función de este saber, de estas verdades, de una vez y para siempre, de modo estático y sin necesitar cambio futuro. Así, podría esperarse que todo sufrimiento, toda duda, toda ignorancia, toda forma de vicio o locura humana desaparecieran de la Tierra.

La noción de que hay en algún lugar una visión perfecta, y de que solamente se necesita para alcanzar dicha verdad cierto tipo de disciplina severa, o cierto tipo de método análogo, de algún modo, a las frías y aisladas verdades matemáticas, afecta a una gran cantidad de otros pensadores del periodo posplatónico. Sin duda, afecta al Renacimiento, que sostenía ideas similares; a pensadores como Spinoza; a pensadores del siglo XVIII y XIX también, quienes creían posible llegar a algún tipo de conocimiento, que aunque no absoluto, fuera de todas maneras casi absoluto, y arreglar, gracias a este, el mundo, creando un orden racional en el que la tragedia, el vicio y la estupidez —causantes de tanta destrucción en el pasado— pudieran ser finalmente evitadas gracias al uso de información cuidadosamente adquirida y a la aplicación de una razón universalmente inteligible.

Me he referido a un tipo de modelo ofreciéndolo, simplemente, a modo de ejemplo. Estos modelos comienzan invariablemente por liberar a la gente del error, de la confusión, de alguna realidad ininteligible que la gente intenta explicarse gracias a ellos. Casi invariablemente, sin embargo, ellos terminan por esclavizar a estas mismas personas, al no poder dar cuenta de la experiencia en su totalidad. Los modelos se inician, entonces, como liberadores y terminan funcionando despóticamente.

Analicemos otro ejemplo: una cultura paralela durante un periodo similar, la de la Biblia, la de los judíos. Encontraremos un modelo dominante completamente distinto, un conjunto de ideas diferentes que hubieran sido incomprensibles para los griegos. La noción en la que se origina el judaísmo y el cristianismo es, en gran medida, la de la vida en familia, de las relaciones entre padre e hijo, y tal vez también de las de miembros de una tribu con otra. Estas relaciones fundamentales por las que se explican la vida y la naturaleza —el amor de los hijos por el padre, la hermandad entre los hombres, el perdón, los mandatos de un superior dirigidos a un inferior, el

sentido del deber, la transgresión, el pecado y su consecuente necesidad de expiación—, todo este complejo de cualidades, por el que se explicaría la totalidad del universo según los creadores de la Biblia, y también según aquellos que en gran medida se ven influenciados por esta, habría sido francamente incomprensible para los griegos.

Consideremos un salmo bien conocido donde el salmista dice: «Cuando Israel salió de Egipto [...] la mar lo vio y huyó, retrocedió el Jordán, los montes brincaron lo mismo que carneros, y las colinas como corderillos», y se le ordenó a la tierra: «Tiembla [...] ante la faz del Dios de Jacob». Esto habría sido incomprensible para Platón o Aristóteles, ya que la idea de un mundo que responde personalmente a las órdenes del Señor, la noción de que todas las relaciones, tanto animadas como inanimadas, han de ser interpretadas bajo la forma de relaciones humanas, o lo que es lo mismo, entre personalidades, en un caso divinas, en otro humanas, constituye una concepción de lo divino y de su vínculo con la humanidad muy alejada de la griega. De aquí la ausencia entre los griegos de la noción de obligación, la ausencia de una noción de deber tan difícil de comprender por aquellos que leen a los griegos bajo una lente influenciada, en parte, por la tradición judía.

Permítaseme intentar explicar cuán extraños pueden ser los diferentes modelos, ya que esto es importante para trazar la historia de estas transformaciones de conciencia. Han acontecido considerables revoluciones en la perspectiva general de la humanidad, que han sido, a veces, difíciles de volver a localizar debido a que las suprimimos interpretándolas como algo familiar. Giambattista Vico —el pensador italiano que prosperó a principios del siglo XVIII, si puede acaso atribuírsele prosperidad a un pensador totalmente olvidado y abandonado en la pobreza— ha sido el primero, tal vez, en hacernos notar la extrañeza de las culturas antiguas. Él señala, por ejemplo, que en la cita *«Jovis omnia plena»* («Todo está lleno de Iovis»), terminación de un hexámetro latino perfectamente conocido, se dice algo no del todo comprensible para nosotros. Por un lado, Júpiter o Iovis es una gran divinidad barbuda que lanza

truenos y rayos. Por otro lado, se dice que todo —*omnia*— está «lleno de» este ser barbudo; algo que no es inteligible. Vico señala entonces, con imaginación y sentido, que la visión de estos pueblos de la Antigüedad, tan alejados de nosotros, debe haber sido muy diferente de la nuestra para que hayan sido capaces de concebir a su dios no solo como gigante barbudo imperando sobre dioses y hombres, sino también como algo de lo que la totalidad de los cielos podría estar llena.

Observemos un ejemplo más familiar. Cuando Aristóteles en la *Ética a Nicómaco* discute la cuestión de la amistad, este señala —de modo bastante sorprendente para nosotros— que existen varios tipos de relaciones amistosas. Hay una amistad, por ejemplo, que consiste en una forma de locura apasionada de un ser humano por otro; y otra, en relaciones de negocio, de comercio, de compra y venta. El hecho de que para Aristóteles no sea nada extraño decir que existen dos tipos de amigos, que hay gente cuya vida está enteramente brindada al amor, o lo que es lo mismo, cuyas emociones están empeñadas en el amor, y por otro lado, hay gente que vende zapatos a otra, y que ambas son especies de un mismo género, es algo a lo que nosotros, ya sea como resultado de la cristiandad, o del movimiento romántico, o de cualquier otra índole, no podemos acostumbrarnos con facilidad.

Ofrezco estos ejemplos para exponer, simplemente, que estas culturas de la Antigüedad son más extrañas de lo que pensamos, y que han ocurrido transformaciones mucho más profundas en la historia de la conciencia humana que las que podría ofrecer una lectura no crítica y ordinaria de los clásicos. Existen, además, muchos otros ejemplos. El mundo puede concebirse orgánicamente —como un árbol, en el que cada parte vive para y a través de las demás— o mecánicamente, tal vez como resultado de algún modelo científico, en el que las partes se relacionan externamente y en donde el Estado, o cualquier otra institución humana, es concebida como una máquina destinada a promover la felicidad o a prevenir que la gente se haga daño mutuamente. Estas concepciones de vida son muy diferentes, pertenecen a climas de

opinión divergentes y se ven influenciadas por distintas consideraciones.

Lo que sucede como regla general es que algún tópico gana ascendencia —digamos, por ejemplo, la física o la química— y, como resultado de la enorme influencia que ejerce sobre la imaginación de su generación, se aplica también a otros campos. Esto ha ocurrido con la sociología en el siglo XIX y con la psicología durante el nuestro. Mi tesis es que el movimiento romántico ha sido una transformación tan radical y de tal calibre que nada ha sido igual después de este. Es en esta afirmación en la que deseo concentrarme.

¿Dónde tomó impulso el movimiento romántico? Ciertamente, no fue en Inglaterra aunque, sin duda, técnicamente nació allí; esto es lo que dirán todos los historiadores. De todos modos, no es allí donde se presentó en su forma más dramática. Surge aquí la pregunta: cuando me refiero al romanticismo ¿estoy reseñando algo que ocurre históricamente, como parezco sugerir, o es tal vez un marco mental permanente no exclusivo ni monopolizado por una época en particular? Herbert Read y Kenneth Clark[1] han adoptado esta última posición. Según ellos, el romanticismo constituye un estado de conciencia permanente que puede encontrarse en cualquier lugar. Kenneth Clark lo localiza en algunas líneas de Adriano; Herbert Read nos provee de una gran cantidad de ejemplos. El barón Seillière, que ha escrito abundantemente sobre el tema, cita a Platón, a Plotino, al novelista griego Heliodoro y a muchos otros autores que han sido, según él, escritores románticos. Pero yo no deseo entrar en esta cuestión, aunque pueda ser cierta. El tema que yo deseo tratar está confinado en el tiempo. No propongo ocuparme de una actitud humana permanente sino de una transformación particular ocurrida en el tiempo y que aún nos afecta hoy. Quiero limitar mi atención a lo ocurrido durante el segundo tercio del siglo XVIII y que no tuvo lugar en Inglaterra ni en Francia aunque sí, en gran parte, en Alemania.

[1] Ambos ponentes de las conferencias Mellon en el pasado.

La visión tradicional del cambio histórico y de la historia en general nos da cuenta de esto. Comenzamos con un elegante *dix-huitième* francés, en el que todo empieza siendo tranquilo y suave, obedeciéndose las reglas en la vida y en el arte, existe un avance general de la razón, progresa la racionalidad, se retira la Iglesia y la sinrazón cede a los ataques prodigados por los *philosophes* franceses. Hay paz, hay calma, hay construcciones elegantes, se cree en la aplicación de la razón universal tanto en cuestiones humanas como en la práctica artística, en la moral, en la política, en la filosofía. Entonces se da una invasión súbita y aparentemente inexplicable. Surge repentinamente una erupción violenta de la emoción, del entusiasmo. Las personas comienzan a interesarse por los edificios góticos, por la introspección. La gente se vuelve súbitamente neurótica y melancólica; comienza a admirar el arranque inexplicable del talento espontáneo. Hay una retirada general de aquel estado de cosas vidrioso, simétrico y elegante. Al mismo tiempo, ocurren también otros cambios. Estalla una gran revolución; hay descontento; se decapita al rey; comienza el terror.

No resulta del todo claro qué tienen que ver estas dos revoluciones entre sí. Cuando leemos la historia, tenemos la sensación de que algo catastrófico ocurrió hacia fines del siglo XVIII. Al principio, las cosas parecían desarrollarse de modo relativamente tranquilo; luego, ocurrió una estrepitosa ruptura. Algunos le dan una buena acogida, otros la denuncian. Estos últimos suponen que esta ha sido una edad elegante y pacífica: aquellos que no la vivieron, dirá Talleyrand, no conocieron la verdadera *douceur de vivre*. Otros dicen que se trató de una edad artificial e hipócrita, que la revolución introdujo un ámbito de mayor justicia, humanidad, libertad, de mayor comprensión del hombre por el hombre. Haya sido del modo que fuere, la cuestión es la siguiente: ¿cuál es la relación entre esta revolución romántica —esta repentina entrada en los ámbitos del arte y la moral de una actitud nueva y turbulenta— y aquella que típicamente se conoce como la Revolución Francesa? ¿Fueron los que danzaron sobre las ruinas de la Bastilla, aquellos que decapitaron a Luis XVI, los que se vieron afecta-

dos por ese impetuoso culto al talento, por esa precipitada invasión de emocionalismo de la que se nos habla, o por ese repentino desorden y turbulencia que inundó el mundo de Occidente? Aparentemente, no. Está claro que los principios bajo los que se llevó a cabo la Revolución Francesa fueron los de la razón universal, del orden, de la justicia; principios en absoluto conectados con aquel sentido de unicidad, de profunda introspección emocional, de diferencia de las cosas, de disimilitudes más que de similitudes, con los que se asocia usualmente al movimiento romántico.

Pero ¿qué pasa con Rousseau? Por supuesto, se le relaciona —acertadamente— con el movimiento romántico y está considerado como uno de sus progenitores. Sin embargo, el Rousseau responsable de las ideas de Robespierre y de las de los jacobinos franceses no es, me parece a mí, el que mantiene una conexión obvia con el romanticismo. Aquel Rousseau es el que escribió *El contrato social*, un tratado típicamente clásico que se refiere al retorno del hombre a aquellos principios primarios y originales que todos los hombres comparten; al reino de la razón universal que une a los hombres frente al de las emociones, que los distancian; al reino de la justicia y paz universal por oposición a los conflictos, la turbulencia y los desórdenes que enajenan los corazones humanos de la mente y que dividen a los hombres.

Es difícil ver, entonces, qué relación existe entre esta importante agitación romántica y aquella revolución política. Se desarrolla también durante esta época la Revolución Industrial, que no ha de tomarse como algo irrelevante. Después de todo, las ideas no engendran ideas. Algunos factores sociales y económicos son, por cierto, responsables de grandes trastornos en la conciencia humana. Nos encontramos, entonces, con un problema. Se da la Revolución Industrial, se da la gran revolución política francesa auspiciada por principios clásicos y también se da la romántica. Tomemos incluso como ejemplo la gran manifestación artística de la Revolución Francesa. Si observamos las famosas pinturas revolucionarias de David resulta difícil conectarlo específicamente con la revolución

romántica. Sus cuadros presentan una elocuencia jacobina y austera que evoca un retorno a Esparta y a Roma; comunican una protesta contra la frivolidad y la superficialidad de vida que se relaciona con la prédica de hombres tales como Maquiavelo, Savonarola o Mably, gente que denunció la frivolidad de su época en nombre de ideas eternas de carácter universal. El movimiento romántico, por su parte —nos lo dicen todos sus historiadores—, constituyó una protesta pasional contra cualquier tipo de universalidad. En consecuencia, se presenta una dificultad para entender lo que pasó.

Para darle algún sentido a esto que veo como una gran ruptura, para explicar por qué pienso que en aquellos años, entre 1760 y 1830, ocurrió algo tan transformador, ese gran quiebro en la conciencia europea, para justificar al menos con algo de evidencia por qué merece decirse esto, ofreceré un ejemplo. Supongamos que viajáramos por Europa occidental en 1820 y que habláramos en Francia con los jóvenes de *avant-garde* amigos de Victor Hugo, con los *Hugolâtres;* que fuéramos a Alemania y que conversáramos allí con gente relacionada alguna vez con madame de Staël, que comunicó el espíritu alemán a los franceses. O que hubiéramos conocido a los hermanos Schlegel, grandes teóricos del romanticismo; o a uno o dos amigos de Goethe en Weimar, al poeta y fabulista Tieck, por ejemplo. O que hubiéramos hablado con otras personas vinculadas con el movimiento romántico: sus seguidores universitarios, los estudiantes, los jóvenes, los pintores y escultores que se vieron profundamente influenciados por estos poetas, dramaturgos y críticos. Supongamos, por ejemplo, que hubiéramos conversado en Inglaterra con alguien influenciado por Coleridge, o sobre todo, por Byron en Inglaterra o en Francia, o en Italia, o más allá del Rin, o del Elba. Supongamos que hubiéramos estado con todas estas personas. Habríamos descubierto que su ideal de vida era más o menos el siguiente. Los valores a los que les asignaban mayor importancia eran la integridad, la sinceridad, la propensión a sacrificar la vida propia por alguna iluminación interior, el empeño en un ideal por el que sería válido sacrificarlo todo, vivir y también

morir. No estaban fundamentalmente interesados en el conocimiento, ni en el avance de la ciencia, ni en el poder político, ni en la felicidad; no querían en absoluto ajustarse a la vida, encontrar algún lugar en la sociedad, vivir en paz con su Gobierno, o es más, sentir fidelidad por su rey o su república. Habríamos descubierto que el sentido común, la moderación, no entraba en sus pensamientos; que creían en la necesidad de luchar por sus creencias aun con el último suspiro de sus cuerpos, en el valor del martirio como tal, sin importar cuál fuera el fin de dicho martirio. Consideraban a las minorías más sagradas que las mayorías, que el fracaso era más noble que el éxito pues este último tenía algo de imitativo y vulgar. La noción misma de idealismo, no en su sentido filosófico sino en el sentido ordinario del término, es decir, el estado mental de un hombre que está preparado para realizar grandes sacrificios por un principio o por alguna convicción, que se niega a traicionarse, que está dispuesto a ir al cadalso por lo que cree, debido a que lo cree, esta actitud era relativamente nueva. La gente admiraba la franqueza, la sinceridad, la pureza del alma, la habilidad y disponibilidad por dedicarse a un ideal, sin importar cuál fuera este.

Sin importar cuál fuera este: eso es lo importante. Supongamos que conversáramos en el siglo XVI con algún participante en las grandes guerras religiosas que desgarraron Europa durante aquel periodo. Supongamos que le dijéramos a un católico de la época empeñado en dichas hostilidades lo siguiente: «Es cierto que los protestantes creen en algo falso y que creer en lo falso es cortejar la perdición; no hay duda tampoco de que son peligrosos para la salvación de las almas y que no existe cosa más importante que dicha salvación. Pero son tan sinceros, están tan dispuestos a morir por su causa, su integridad es tan notable que uno debería concederles cierto galardón de admiración por la dignidad moral y el carácter sublime con que se disponen a morir». Este sentimiento habría sido incomprensible. Cualquiera que supiera realmente, o que estuviera convencido de saber la verdad, digamos por ejemplo, un católico que creyera en las verdades predicadas

por la Iglesia, habría entendido que aquellas personas capaces de brindarse por completo a la teoría y práctica de la falsedad eran, simplemente, personas peligrosas y que cuanto más dedicadas estaban a ello, más dementes eran. Ningún caballero cristiano habría supuesto, cuando luchaba contra los musulmanes, que debía admirar la pureza y sinceridad con las que un infiel creía en sus doctrinas absurdas. Sin duda, si uno era una persona decente y mataba a un enemigo valiente no estaba obligado a escupir sobre su cuerpo. Su actitud consistía en pensar que era una lástima que tanto coraje (calidad universalmente admirada), tanta habilidad, tanta devoción, hubieran sido depositados en una causa tan palpablemente absurda y peligrosa. Pero uno no habría dicho lo siguiente: «Poco importa lo que piensa esta gente, lo importante es el estado mental con el que creen en esto, que no se hayan traicionado, que hayan sido hombres íntegros. Esta es gente a la que puedo respetar. Si se hubieran pasado a nuestro bando simplemente por salvarse, esto habría sido una forma de acción demasiado egoísta, demasiado prudente, demasiado despreciable». Según este estado mental, la gente diría lo siguiente: «Si creo en algo y tú crees en otra cosa, es importante que luchemos por ello. Tal vez sea bueno que tú me mates a mí o que yo te mate a ti; quizá, en un duelo, sea mejor que nos matemos mutuamente. Pero la peor de las posibilidades es el compromiso, ya que ello significa que hemos traicionado aquel ideal que nos mueve».

El martirio fue siempre admirado, pero tenía que estar al servicio de la verdad. Los cristianos admiraron a los mártires por ser testigos de la verdad. Si hubieran sido testigos de lo falso no habría habido nada en ellos de admirable, tal vez algo por lo que sentir pena. Para 1820 surge una perspectiva en la que el estado mental, el motivo, es más importante que la consecuencia; en la que la intención supera en importancia al efecto. La pureza de corazón, la integridad, la devoción, la dedicación, todo lo que nosotros apreciamos sin dificultad y que forma parte de la textura misma de nuestras actitudes morales cotidianas, se fue convirtiendo poco a poco en un lugar co-

mún, primero entre las minorías; y luego, gradualmente, se expandió hacia afuera.

Permítaseme ofrecer un ejemplo que expresa lo que entiendo por este cambio. Tomemos la obra de teatro de Voltaire sobre Mahoma. Voltaire no estaba particularmente interesado en él; esta pieza pretendía ser un ataque a la Iglesia. No obstante, Mahoma aparece como un monstruo fanático, supersticioso y cruel que impide todo intento de libertad, de justicia y de razón, y que en consecuencia debe ser denunciado como enemigo de todo lo que Voltaire consideraba más importante: la tolerancia, la justicia, la verdad y la civilización. Veamos ahora lo que Carlyle dirá mucho más tarde. Carlyle —a quien se considera, exageradamente, como un representante altamente característico del movimiento romántico— describe a Mahoma en un libro titulado *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History,* en el que enumera y analiza a una gran cantidad de héroes. Mahoma es descrito como «una ardiente masa de vida surgida de las mismas entrañas de la naturaleza». Es un hombre de resplandeciente sinceridad y poder que, por tanto, ha de ser admirado. Se le compara con el siglo XVIII, y no es agradable: un siglo apagado e inútil, un siglo que —según Carlyle— está equivocado y es de segundo orden. Carlyle no está interesado en las verdades del Corán, no asume que contenga algo en lo que él ha de creer. Admira a Mahoma por constituir una fuerza elemental, por vivir una vida intensa, por contar con muchos seguidores; valora que algo fundamental haya ocurrido en la vida de los hombres, un fenómeno tremendo, un gran evento conmovedor que, para Carlyle, Mahoma apremia.

La importancia de Mahoma radica en su carácter y no en sus creencias. La cuestión acerca de la verdad o falsedad de sus convicciones le habría parecido una cuestión irrelevante a Carlyle. En el curso de estos mismos ensayos, Carlyle dice lo siguiente: «El catolicismo sublime de Dante [...] ha de ser roto en pedazos por un Lutero; el feudalismo noble de Shakespeare [...] debe finalizar con la Revolución Francesa». Pero ¿por qué ha de hacerse esto? Porque no es importante que el catolicismo sublime de Dante haya o no haya sido verdadero, sino que fue un gran movimiento, que tuvo su tiempo, y que ahora algo igualmente poderoso, igualmente convincente, sincero, profundo y conmovedor, debe tomar su lugar. La importancia de la Revolución Francesa radica en que le atestó un gran golpe a las conciencias de los hombres; que los que la llevaron a cabo fueron sinceros, y no hipócritas sonrientes, como Carlyle pensaba que había sido Voltaire. Esta es una actitud que no diré que es totalmente nueva, pues es peligroso afirmar esto, pero que, de todos modos, es suficientemente novedosa como para ser digna de atención. Sea lo que fuere lo que la haya causado, ocurrió, me parece a mí, entre los años 1760 y 1830. Comenzó en Alemania y creció deprisa.

Consideremos otro ejemplo de lo que quiero decir: la actitud hacia la tragedia. Generaciones previas han asumido que la tragedia se debía siempre a algún tipo de error: que alguien tomaba una cosa por otra, que alguien se equivocaba. Se trataba o bien de un error moral, o de uno intelectual. Este podría haber sido evitado, o era quizá inevitable. Para los griegos, la tragedia era un error que los dioses enviaban a los hombres y que ningún hombre sujeto a ellos podría haber evitado; aunque en principio, si estos hombres hubieran sido omniscientes, no habrían cometido errores tan graves y no se habrían entonces prodigado tales infortunios. Si Edipo hubiera sabido que Layo era su padre, no lo habría asesinado. Esto es cierto, en gran medida, hasta en las tragedias de Shakespeare. Si Otelo hubiera sabido que Desdémona era inocente, ninguno de los desenlaces particulares de esa tragedia podrían haber ocurrido. En consecuencia, la tragedia se funda en lo inevitable o, tal vez, en alguna carencia humana que podría ser evitada —el conocimiento, la destreza, la firmeza moral, la habilidad para vivir, la ejecución de lo correcto en el momento propicio, o lo que fuere—. Seres humanos más perfectos —moralmente más firmes, intelectualmente más adecuados y, sobre todo, personas omniscientes, y tal vez también, con suficiente poder— podrían siempre evitar aquello que, de hecho, constituye la esencia de la tragedia.

Esto no es así para el siglo XIX temprano ni aun para el XVIII tardío. Si leemos la tragedia de Schiller *Los bandidos* —a la que me referiré más adelante— veremos que Karl Moor, el héroe-villano, es un hombre que se venga de una sociedad detestable al convertirse en un ladrón y cometer varios asesinatos atroces. Finalmente, se le castiga, pero si nos preguntamos: «¿A quién ha de culparse? ¿Acaso es responsable de su origen? ¿Están sus valores totalmente corrompidos, o está enfermo? ¿Cuál de los dos lados tiene la razón?», la tragedia no nos da una respuesta, aún más, la pregunta misma le habría parecido a Schiller superficial y ciega.

Se da aquí un choque, tal vez inevitable, de clases de valores incompatibles. Nuestros antepasados han asumido que era posible reconciliar las cosas buenas. Pero ya no creemos en esto. Si leemos la tragedia de Büchner *La muerte de Danton*, en la que finalmente Robespierre causa las muertes de Danton y de Desmoulins durante la Revolución, y si nos preguntamos: «¿Estaba equivocado Robespierre al hacer esto?», la respuesta es negativa. La tragedia es tal que Danton, aunque era un revolucionario sincero que cometió algunos errores, no merecía morir y, sin embargo, Robespierre estaba en lo cierto al llevarlo a la muerte. Se da aquí un choque que más tarde Hegel denominará «el bien para el bien». Este choque no se debe a un error, sino a un tipo de conflicto de carácter inevitable, a elementos sin conexión que merodean por la Tierra, a valores que no se pueden reconciliar. Lo importante es que la gente se empeñe en esos valores con todo su ser. Si así lo hacen, son héroes adecuados para la tragedia. Y si no lo hacen, son filisteos, miembros de la burguesía, gente con nada de bueno y sobre la que no vale la pena escribir.

La figura que domina como imagen durante el siglo XIX es la de un Beethoven despeinado en su buhardilla. Beethoven es un hombre que ejecuta lo que hay dentro de sí. Es pobre, ignorante, grosero. Sus modales son toscos, sabe poco, y tal vez no sea un personaje muy interesante si ponemos a un lado la inspiración que lo lleva hacia adelante. Pero él no se traicionó. Se sienta en su buhardilla y crea. Y lo hace de acuerdo con la luz interna que lo inspira, y esto es todo lo que un hombre debe hacer; es lo que lo convierte en un héroe. Aunque no sea un genio como Beethoven, aunque esté loco como el héroe de Balzac en *Le Chef d'oeuvre inconnu* (La obra de arte desconocida) y cubra sus lienzos con pinturas de tal modo que al final no hay nada que resulte inteligible, solo una excesiva capa de pintura incomprensible e irracional; aun así, esta figura merece algo más que mera lástima. Pues es un hombre que se ha dedicado a un ideal, que ha dejado el mundo a un lado y que representa las cualidades más heroicas, más espléndidas, de mayor sacrificio de sí mismo que un ser humano pueda poseer. Gautier, en su famoso prólogo a *Mademoiselle de Maupin* de 1835, defendiendo la noción del arte por el arte mismo, les dice a los críticos en general, y también al público, lo siguiente: «¡No, imbéciles! ¡No! Sois tan tontos y cretinos, un libro no os proveerá de un plato de sopa; una novela no es un par de botas; un soneto no es una jeringa; una pieza dramática no es un ferrocarril [...] no, doscientas mil veces, no». La idea de Gautier es que aquella antigua defensa del arte (aparte de la escuela de la utilidad social que él ataca particularmente —Saint-Simon, los utilitaristas, los socialistas—), aquella idea de que el propósito del arte consiste en darle placer a un gran número de personas, o incluso, a un número pequeño de *cognoscenti* cuidadosamente entrenados, no es para él una noción válida. El fin del arte es producir belleza y si sólo el artista percibe la belleza de su objeto esto es suficiente como destino de vida.

Claramente, algo ocurrió para que la conciencia se haya alejado, hasta tal punto, de la noción de que hay verdades universales, cánones universales de arte, de que toda acción humana ha de dirigirse a la ejecución de lo recto, de que los criterios de esta ejecución son públicos, demostrables y de que todo hombre inteligente los descubriría al aplicar su razón; para que se haya alejado de todo esto y haya tomado una actitud tan diferente con respecto a la vida y a la acción. Evidentemente, algo ocurrió. Cuando nos preguntamos qué pasó, se nos dice que hubo un gran retorno al emocionalismo, que

surgió un repentino interés por lo primitivo y por lo remoto —por lo remoto en el tiempo y en el espacio—, que se manifestó un anhelo por lo infinito. Se hace referencia a la «emoción recobrada en la tranquilidad»; se dice algo —aunque no queda clara su relación con las cosas mencionadas anteriormente— de las novelas de Scott, de las canciones de Schubert, de Delacroix, del nacimiento del culto al Estado, de la propaganda alemana a favor de la autosuficiencia económica y también de las cualidades sobrehumanas, de la admiración por el genio espontáneo, de los marginados, de los héroes, del esteticismo, de la autodestrucción.

¿Qué tienen todas estas cosas en común? Si tratamos de descubrirlo, se pone a la vista un cuadro bastante sorprendente. Permítaseme ofrecer algunas definiciones del romanticismo que he seleccionado de los escritos de algunos de los autores más eminentes que han tratado el tema. Ponen en evidencia que el asunto no es nada fácil.

Stendhal dice que lo romántico es lo moderno y lo interesante, y que el clasicismo es lo antiguo y lo carente de energía. Quizá esto no es tan simple como suena: lo que quiere decir Stendhal es que el romanticismo consiste en comprender las fuerzas vitales que nos empujan por oposición al intento de escapar hacia algo obsoleto. Sin embargo, lo que dice en realidad en el libro sobre Racine y Shakespeare es lo que acabo de enunciar. Su contemporáneo Goethe piensa, en cambio, que el romanticismo es una enfermedad, que es lo débil, lo enfermizo, un grito de combate de una escuela de poetas frenéticos y de reaccionarios católicos; el clasicismo es, en cambio, fuerte, fresco, alegre, consistente, como lo es Homero y la canción de los Nibelungos. Nietzsche piensa que no es una enfermedad sino una terapia, una cura para la enfermedad. Sismondi, un crítico suizo de notable imaginación aunque no del todo simpatizante del romanticismo a pesar de haber sido amigo de madame de Staël, dice que el romanticismo es la unión del amor, la religión y la caballería. Pero Friedrich von Gentz, que fue agente principal de Metternich durante aquella época y contemporáneo de Sismondi, sostiene que es una de las cabezas de la Hidra y que las otras dos son la reforma y la revolución. Según él, se trata de una amenaza de la izquierda a la religión, a la tradición y al pasado y, en consecuencia, algo que debe suprimirse. Los jóvenes románticos franceses, «la joven Francia», sugieren algo de esto al decir: *«Le romantisme c'est la révolution»*. Pero ¿*la révolution* contra qué? Aparentemente, una revolución contra todo.

Heine dice que el romanticismo es la flor granate nacida de la sangre de Cristo, un volver a despertar de la poesía sonámbula de la Edad Media, germinaciones soñolientas que nos observan con los ojos profundamente doloridos de espectros gimientes. Los marxistas dirán que fue, efectivamente, una huida de los horrores de la Revolución Industrial, y Ruskin estaría de acuerdo al decir que es el contraste entre un presente monótono y aterrorizador y un bello pasado; esto último es una modificación de la visión de Heine, no del todo alejada de ella. Taine, en cambio, sostiene que el romanticismo es una revuelta burguesa contra la aristocracia posterior a 1789; que es la expresión de la energía y fuerza de los nuevos *arrivistes;* es decir, el opuesto exacto a lo dicho anteriormente. Es la expresión de las vigorosas fuerzas de empuje de la nueva burguesía contra los viejos valores, decentes y conservadores, de la sociedad y de la historia. El romanticismo no es una expresión de debilidad ni de desesperación sino la expresión de un optimismo brutal.

Friedrich Schlegel —el mayor precursor, heraldo y profeta del romanticismo que haya existido— dice que surge en el hombre un deseo terrible e insatisfecho por dirigirse a lo infinito, un anhelo febril por romper los lazos estrechos de la individualidad. Sentimientos no del todo diferentes pueden encontrarse en Coleridge, y aun también en Shelley. Pero Ferdinand Brunetière, hacia fines del siglo, dirá que el romanticismo es egoísmo literario, que es el énfasis de la individualidad a expensas de un mundo más amplio, que es lo opuesto a la autotrascendencia, que es la pura autoafirmación. Y el barón Seillière asentirá y dirá que es egomanía y primitivismo; e Irving Babbit lo repetirá.

El hermano de Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel, y madame de Staël estuvieron de acuerdo al sostener que el romanticismo provenía de las naciones romances, o al menos, de las lenguas romances; que se originaba, en realidad, en una modificación de la poesía de los trovadores provenzales. Renan, en cambio, piensa que es celta. Gaston Paris dice que es bretón y Seillière que proviene de la fusión de Platón y de pseudo Dionisio, el areopagita. Joseph Nadler, erudito crítico alemán, sostiene que el romanticismo es la nostalgia de aquellos alemanes que vivieron entre el Elba y el Niemen, por la antigua Alemania central de la que alguna vez llegaron, sueños diurnos de exiliados y de colonos. Para Eichendorff es la nostalgia protestante por la Iglesia católica. Para Chateaubriand, que no vivió entre el Elba y el Niemen, y por ende no experimentó aquellas emociones, es el secreto e inexpresable gozo del alma jugando consigo misma: «Hablo indefinidamente de mí mismo». Para Joseph Aynard es la voluntad de amar algo, una actitud o emoción hacia otros, y no hacia uno mismo, es lo diametralmente opuesto a la voluntad de poder. Middleton Murry sostiene que Shakespeare era esencialmente un escritor romántico, y agrega que todos los grandes escritores a partir de Rousseau han sido románticos. Pero para el eminente crítico marxista Georg Lukács ningún gran escritor ha sido romántico, ni tan siquiera Scott, Victor Hugo o Stendhal.

Si consideramos todas estas referencias que provienen, después de todo, de hombres que merecen ser leídos, de autores que han escrito de modo brillante y profundo sobre muchos otros temas, se hace patente que existe cierta dificultad en hallar el elemento común a esas generalizaciones. Debido a esto, Northrop Frye nos previno sabiamente contra tal búsqueda. Todas estas definiciones en competencia no han sido nunca en realidad —al menos, como recuerdo— motivo de protesta de alguien. Nunca produjeron el grado de indignación crítica que suscitarían definiciones o generalizaciones universalmente entendidas como absurdas e irrelevantes.

El próximo paso consiste en ver qué características han sido denominadas románticas por los escritores sobre el tema,

es decir, por los críticos. De esto emerge un resultado bastante peculiar. Existe tal diferencia entre los ejemplos que he acumulado que la dificultad por la que fui incapaz de escoger un motivo se vuelve ahora todavía más extrema.

El romanticismo es lo primitivo, lo carente de instrucción, lo joven. Es el sentido de vida exuberante del hombre en su estado natural, pero también es palidez, fiebre, enfermedad, decadencia, la *maladie du siècle*, La Belle Dame Sans Merci, la danza de la muerte y la muerte misma. Es la cúpula de vidrio multicolor de un Shelley, aunque también su blancura radiante de eternidad. Es la confusa riqueza y exuberancia de la vida —*Fülle des Lebens*—, la multiplicidad inagotable, la turbulencia, la violencia, el conflicto, el caos, pero también es la paz, la unidad con el gran «yo» de la existencia, la armonía con el orden natural, la música de las esferas, la disolución en el eterno espíritu absoluto. Es lo extraño, lo exótico, lo grotesco, lo misterioso y sobrenatural, es ruinas, claro de luna, castillos encantados, cuernos de caza, duendes, gigantes, grifos, la caída de agua, el viejo molino de Floss, la oscuridad y sus poderes, los fantasmas, los vampiros, el terror anónimo, lo irracional, lo inexpresable. También es lo familiar, el sentido de pertenencia a una única tradición, el gozo por el aspecto alegre de la naturaleza cotidiana, por los paisajes y sonidos costumbristas de un pueblo rural, simple y satisfecho, por la sana y feliz sabiduría de aquellos hijos de la tierra de mejillas rosadas. Es lo antiguo, lo histórico, las catedrales góticas, los velos de la antigüedad, las raíces profundas y el antiguo orden con sus calidades no analizables, con sus lealtades profundas aunque inexpresables; es lo impalpable, lo imponderable. Es también la búsqueda de lo novedoso, del cambio revolucionario, el interés en el presente fugaz, el deseo de vivir el momento, el rechazo del conocimiento pasado y futuro, el idilio pastoral de una inocencia feliz, el gozo en el instante pasajero, en la ausencia de limitación temporal. Es nostalgia, ensueño, sueños embriagadores, melancolía dulce o amarga; es la soledad, los sufrimientos del exilio, la sensación de alienación, un andar errante en lugares remotos, especialmente en el

Oriente, y en tiempos remotos, especialmente en el Medievo. Pero consiste también en la feliz cooperación en algún esfuerzo común y creativo, es la sensación de formar parte de una Iglesia, de una clase, de un partido, de una tradición, de una jerarquía simétrica y abarcadora, de caballeros y dependientes, de rangos eclesiásticos, de lazos sociales orgánicos, de una unidad mística, de una única fe, de una región, de una misma sangre, de «la terre et les morts» —como ha dicho Barrès—, de la gran sociedad de los muertos, los vivos y los aún no nacidos. Es el torismo de Scott, de Southey y de Wordsworth, y también es el radicalismo de Shelley, de Büchner y de Stendhal. Es el medievalismo estético de Chateaubriand, y también la abominación por el Medievo de Michelet. Es el culto a la autoridad de Carlyle y el odio a la autoridad de Victor Hugo. Es el extremo misticismo de la naturaleza, y también el extremo esteticismo antinaturalista. Es energía, fuerza, voluntad, vida, *étalage du moi*; y también es tortura de uno mismo, autoaniquilación, suicidio. Es lo primitivo, lo no sofisticado, el seno de la naturaleza, las verdes praderas, los cencerros, los arroyos murmurantes y el infinito cielo azul. Y a la vez no deja de ser el dandismo, el deseo de vestirse de etiqueta, los chalecos color carmín, las pelucas verdes, el cabello azul, que los seguidores de gente como Gérard de Nerval llevaron durante cierta época en París. Es la langosta que paseó Nerval atada a una fina cuerda por las calles parisinas. Es el exhibicionismo descabellado, la excentricidad, la lucha de Hernani, el *ennui*, el *taedium vitae*, es la muerte de Sardanápalo, ya sea pintada por Delacroix o recreada por Berlioz o Byron. Es el estertor de los grandes imperios, las guerras, la destrucción y el derrumbe de diferentes mundos. Es el héroe romántico —el rebelde, *l'homme fatal*, el alma maldita, los Corsario, los Manfredo, los Giaour, los Lara, los Caín, toda la población de los poemas heroicos de Byron—. Es Melmoth, es Jean Sbogar, todos los descastados y los Ismael, así como también los cortesanos de buen corazón y los convictos de alma noble de la ficción decimonónica. Es el beber en un cráneo humano; es Berlioz cuando proclamó su deseo de escalar el Vesubio para comunicarse

con un alma semejante. Es los rebeldes satánicos, la ironía cínica, la risa diabólica, los héroes oscuros; y también la visión de Dios y de sus ángeles que tiene Blake, la gran sociedad cristiana, el orden eterno y «los cielos estrellados» que apenas pueden «expresar los pensamientos y emociones infinitos que colman el alma de un cristiano». Es —en breve— unidad y multiplicidad. Consiste en la fidelidad a lo particular que se da en las pinturas sobre la naturaleza, por ejemplo, y también en la vaguedad misteriosa e inconclusa del esbozo. Es la belleza y la fealdad. El arte por el arte mismo, y el arte como instrumento de salvación social. Es fuerza y debilidad, individualismo y colectivismo, pureza y corrupción, revolución y reacción, paz y guerra, amor por la vida y amor por la muerte.

No es del todo sorprendente entonces, que A. O. Lovejoy —uno de los especialistas más escrupulosos y versados en la historia de las ideas de los dos últimos siglos— haya bordeado la desesperación al enfrentarse con este panorama. Lovejoy desenmarañó tantas líneas de pensamiento romántico como le fue posible. Y no solo se encontró con que algunas contradecían a las otras —lo que es evidente— y que algunas eran irrelevantes a otras, sino que intentó ir más allá. Tomó dos especímenes que nadie negaría que pertenecen al romanticismo: el primitivismo y la excentricidad o dandismo, y se preguntó qué tenían en común. El primitivismo, que aparece a comienzos del siglo XVIII en la poesía inglesa y también, en cierta medida, en la prosa inglesa, celebra al hombre en estado de naturaleza, la vida simple y los patrones irregulares de acción espontánea por oposición a la sofisticación corrompida y al verso alejandrino que resultan de una sociedad altamente desarrollada. Intenta demostrar que existe una ley natural y que esta puede identificarse de modo más patente en el corazón de un nativo no corrompido por la instrucción, o en el de un niño no instruido. Pero ¿qué tiene todo esto en común, se pregunta inteligentemente Lovejoy, con los chalecos color carmín, los cabellos azules, las pelucas verdes, el ajenjo, la muerte, el suicidio, es decir, con la excentricidad general de aquellos seguidores de Nerval y de

Gautier? Lovejoy concluye diciendo que no ve, en realidad, lo que hay de común, y uno simpatizaría con él. Podría decirse, tal vez, que hay en ambos un aire de rebelión, que ambos se rebelaron contra algún tipo de civilización. Uno para dirigirse a una isla a lo Robinson Crusoe y comulgar allí con la naturaleza viviendo entre gente no corrupta y simple; el otro, para encontrar algún tipo de esteticismo violento o dandismo. Sin embargo, la mera revuelta, la mera denuncia de corrupción no puede ser romántica. De hecho, no consideramos a los profetas judíos ni a Savoranola ni incluso a los pastores metodistas como particularmente románticos. Esto sería ir demasiado lejos. De ahí que sintamos cierta simpatía por la pérdida de esperanza de Lovejoy.

Permítaseme citar un párrafo escrito por George Boas, un discípulo de Lovejoy, a propósito de todo esto:

> [...] luego de la discriminación de los distintos romanticismos llevada a cabo por Lovejoy, no debería haber mayor discusión acerca de lo que fue, en realidad, el romanticismo. No fue otra cosa que una variedad de doctrinas estéticas, algunas de las cuales estaban conectadas lógicamente con otras, y otras que no lo estaban, y todas fueron llamadas por el mismo nombre. Este hecho, sin embargo, no implica que hayan tenido una esencia común, del mismo modo que no implica que cientos de personas llamadas John Smith tengan un mismo parentesco. Este es tal vez el error más común y engañoso que proviene de una confusión entre ideas y palabras. Se podría hablar durante horas de este y tal vez uno debiera hacerlo.

Desearía aliviar vuestros miedos inmediatamente al decirles que yo no intento hacer esto. Es más, creo que tanto Lovejoy como Boas —a pesar de ser especialistas eminentes y de que sus contribuciones han sido esclarecedoras en lo que respecta al pensamiento— están, en este caso, equivocados. El movimiento romántico *existió,* tuvo algo que fue central a él, creó una gran revolución en el conocimiento, y es importante descubrir de qué trató esta revolución.

Ciertamente, uno puede abandonar totalmente el juego. Uno puede decir, junto a Valéry, que denominaciones como *el romanticismo* y *el clasicismo,* denominaciones como *el humanismo* y *el naturalismo,* no son nombres de los que uno pueda valerse. «No es posible embriagarse, como tampoco es posible calmar la sed, con etiquetas de una botella». Resta mucho por decir a favor de este punto de vista. Y a la vez es cierto que es imposible rastrear el curso de la historia humana prescindiendo de algunas generalizaciones. En suma, y por difícil que sea, es importante investigar qué causó esa enorme revolución en el conocimiento humano ocurrida durante aquellos siglos. Habrá gente que enfrentada a esta plétora de evidencia que he reunido sienta cierta simpatía por el ya ausente sir Arthur Quiller-Couch, que comentó, con típica flema británica, que «toda esta agitación acerca de [la diferencia entre el clasicismo y el romanticismo] no merece la más mínima atención de un hombre en su sano juicio».

No puedo afirmar que comparto este punto de vista, pues me resulta demasiado derrotista. Trataré de explicar lo mejor posible en qué consistió fundamentalmente —a mi modo de ver— el movimiento romántico. El único modo razonable y seguro de aproximarnos a esto, o al menos, el único camino que creo que puede ayudarnos, es el de seguir un lento y paciente método histórico: analizar los comienzos del siglo XVIII considerando la situación que se daba entonces; identificar uno a uno los factores que la socavaron y ver qué combinación particular o confluencia de factores causó, hacia fines de ese siglo, lo que me parece a mí fue la gran transformación de la conciencia de Occidente; la que, por cierto, aún se deja sentir en nuestro tiempo.

II
PRIMER ATAQUE A LA ILUSTRACIÓN

La Ilustración de principios del siglo XVII y fines del XVIII requiere cierta definición. Son tres las proposiciones que, si hemos de hacer una reducción extrema, constituyen, por así decirlo, las bases sobre las que se ha apoyado la tradición occidental en su totalidad. No son exclusivas de la Ilustración, aunque esta nos ha dado una versión particular de ellas; las ha transformado de un modo específico. Los tres principios son, en términos generales, los siguientes. El primero, que toda pregunta de carácter genuino puede responderse, y que si no se puede, no es en realidad una pregunta. Es posible que no sepamos cuál sea su respuesta, pero alguien siempre la sabrá. Tal vez seamos demasiado imperfectos, tontos o ignorantes como para descubrir la respuesta por nuestra propia cuenta. En dicho caso, lo será probablemente por personas más inteligentes que nosotros, por expertos, por algún tipo de grupo selecto. Quizá seamos criaturas pecadoras y, por ende, incapaces en principio de llegar a la verdad por nuestros propios medios. En este caso, no la conoceremos en este mundo, aunque quizá en el próximo. O tal vez fue conocida en alguna edad de oro antes de que la Caída y el Diluvio universal nos hicieran tan débiles y pecadores como somos. O tal vez la edad de oro no se haya dado en el pasado sino que se dé en el futuro y descubramos entonces la verdad. Si no es aquí, allí. Si no es ahora, en algún otro tiempo. Pero en principio la respuesta debe ser sabida; si no lo es por los hombres, por un ser omnis-

ciente, es decir, por Dios. Si la respuesta no es en absoluto cognoscible, si está de algún modo completamente velada a nosotros, entonces ha de haber algo en la pregunta que no funciona. Esta es una proposición común tanto a los cristianos como a los escolásticos, tanto a la Ilustración como a la tradición positivista del siglo XX. Constituye el espinazo de la tradición occidental y es lo que de hecho ha quebrado el romanticismo.

La segunda proposición es que todas estas respuestas son cognoscibles y pueden descubrirse por medios que se pueden aprender y enseñar a otros; que hay técnicas por las que se pueden aprender y enseñar los modos de descubrir en qué consiste el mundo, el lugar que ocupamos en él, cuál es nuestra relación con los otros hombres, con las cosas, cuáles son los verdaderos valores, y la respuesta a toda otra pregunta seria, es decir, a toda pregunta que tenga solución.

La tercera proposición es que todas las respuestas han de ser compatibles entre sí ya que, si no lo son, se generará el caos. Resulta evidente que la respuesta verdadera a una pregunta no puede ser incompatible con la respuesta verdadera a otra. Una proposición verdadera no puede contradecirse con otra; se trata de una verdad lógica. Si todas las respuestas a todas las preguntas se formalizaran en proposiciones, y si todas las proposiciones verdaderas pueden en principio descubrirse, de esto resulta necesariamente que existe una descripción de un universo ideal —una Utopía, si se quiere— que es, simplemente, aquello descrito por todas las respuestas verdaderas a todas las preguntas serias. Esta Utopía, aunque seamos incapaces de alcanzarla, constituye, de cualquier modo, aquel ideal según el cual podemos medir nuestras imperfecciones actuales.

Esas son las presuposiciones generales de la tradición racionalista de Occidente, ya sea cristiana o pagana, ya sea teísta o atea. El giro particular que le dio la Ilustración a esta tradición consistió en señalar que las respuestas no podían obtenerse por muchos de los medios tradicionales seguidos hasta el momento; no necesito hacer hincapié en esto, ya que nos es demasiado familiar. La respuesta no puede obtenerse por revelación, ya que las diferentes revelaciones de los hombres

parecen contradecirse entre sí. No se puede llegar a ella por tradición, ya que puede demostrarse que la tradición es con frecuencia engañosa y falsa. No puede obtenerse por dogma, o por la introspección individual de hombres pertenecientes a un grupo privilegiado, ya que demasiados impostores han usurpado dicha función; y así sucesivamente. Hay solamente un modo de descubrir estas respuestas, y es gracias al uso correcto de la razón, deductivamente como en las ciencias de la matemática, inductivamente como en las ciencias de la naturaleza. Este es el único camino por el que pueden obtenerse respuestas en general, es decir, respuestas verdaderas a preguntas serias. Y no existe razón alguna por la que tales respuestas, que después de todo han producido exitosos resultados en el mundo de la física y la química, no puedan ser igualmente aplicables a aquellos campos, mucho más problemáticos, de la política, la ética y la estética.

El modelo general —quiero destacar— de esta noción es que la vida, o la naturaleza[1], consiste en un rompecabezas. Nos hallamos entre los fragmentos dislocados de este rompecabezas, y debe de haber algún modo de poner estas piezas en su lugar. Aquel que lo sabe todo, un ser omnisciente, ya sea Dios o una criatura terrestre omnisciente —cualquiera que sea el modo en que deseemos concebirla— es capaz, en principio, de encajar todas estas piezas en un único modelo coherente. Aquel que pueda hacerlo sabrá cómo es el mundo: es decir, qué son las cosas, qué es lo que han sido, qué es lo que serán, qué leyes las gobiernan, qué es el hombre, en qué consiste la relación del hombre con las cosas, y en consecuencia, qué es lo que el hombre necesita, desea, y también cómo ha de obtenerlo. Todas las preguntas, ya sean de carácter fáctico o de lo que llamamos carácter normativo —«¿qué he de hacer?» o «¿qué es lo que debo hacer?» o «¿qué sería correcto o apropia-

[1] Cuando los autores del siglo XVII o del XVIII dicen la palabra «naturaleza», esta puede traducirse sin dificultad por el término «vida». La palabra «naturaleza» durante el siglo XVIII era tan común y corriente como lo es hoy la palabra «creativo/a»; tenía un significado tan poco preciso como el que tiene hoy este último término.

do hacer?»— pueden ser respondidas por aquel que es capaz de colocar en su lugar todas las piezas del rompecabezas. Se trata de algo semejante a la búsqueda de un tesoro escondido. La única dificultad radica en hallar el camino que conduce a dicho tesoro. En esto último ha habido, ciertamente, divergencias entre los teóricos. Sin embargo, en el siglo XVIII, se dio un consenso bastante amplio sobre el hecho de que lo que había logrado Newton en el campo de la física podía, con seguridad, aplicarse también al campo de la ética y al de la política.

Los campos de la ética y de la política presentaban un raro desorden. Era evidente, tanto entonces como lo es hoy, que la gente no sabía cuáles eran las respuestas a estas preguntas. ¿Cómo debía uno vivir? ¿Eran las repúblicas preferibles a las monarquías? ¿Era lo correcto buscar el placer, o cumplir con el deber, o podían acaso reconciliarse ambas alternativas? ¿Era lo correcto ser ascético, o era acaso lo correcto ser un voluptuoso? ¿Era lo propio obedecer a élites de especialistas, que sabían cuál era la verdad, o tenía acaso todo hombre el derecho a erigir opiniones propias acerca de lo que debía hacer? ¿Debía entenderse, necesariamente, que la opinión de la mayoría era la respuesta correcta para la vida política? ¿Era el bien algo que se intuía como una propiedad externa, como algo que estaba allí fuera, que era eterno, objetivo y verdadero para todo hombre en toda circunstancia, o era el bien algo que simplemente le gustaba o por lo que sentía cierta inclinación una persona en particular en una situación específica?

Estas respuestas tenían en aquel momento, como aún tienen hoy, un carácter enigmático. Era bastante natural que la gente señalara con el dedo a Newton, quien había encontrado la física en un estado bastante similar: con una gran cantidad de hipótesis entrecruzadas fundadas en una gran cantidad de errores clásicos y escolásticos. Con unas pocas jugadas magistrales, Newton había logrado reducir este enorme caos en un comparativo orden. Él había sido capaz de deducir, de unas pocas proposiciones físico-matemáticas, la posición y velocidad de toda partícula del universo; o al menos, si no deducirlas, colocar en manos de los hombres las herramientas con las

que estos, una vez aplicados a ello, podrían hacerlo. Eran herramientas que cualquier hombre inteligente podría en principio usar para sus propios medios. Y ciertamente, si este tipo de orden podía instituirse en el mundo de la física, los mismos métodos podrían producir resultados equivalentes —así de espléndidos y permanentes— en el mundo de la moral, la política, la estética, y aun en el resto caótico del mundo de la opinión humana, donde la gente parecía luchar una con otra, matarse, destruirse, humillarse, en nombre de principios incompatibles. Esta parecía ser una esperanza perfectamente razonable, un ideal humano bien valioso. De cualquier modo y sin duda, ha sido este el ideal de la Ilustración.

La Ilustración no fue, como a veces se mantiene, un movimiento de tipo uniforme en el que todos sus miembros creían, aproximadamente, en las mismas cosas. Las posiciones sobre la naturaleza humana, por ejemplo, difirieron considerablemente. Fontenelle y Saint-Évremond, Voltaire y La Mettrie creían que el hombre era celoso, envidioso, malo, corrupto y débil; y en consecuencia, que necesitaba una disciplina, lo más vigorosa posible, para mantener al menos su cabeza fuera del agua. El hombre requería una disciplina rígida para poder al menos enfrentarse a la vida. Otros pensadores no participaron de esta visión tan negativa, y sostuvieron que el hombre era esencialmente una sustancia maleable; arcilla que cualquier educador competente, o legislador ilustrado, podría moldear y convertir en una forma racional perfectamente adecuada. Hubo, también, una minoría de personas, como Rousseau, que creyeron que el hombre en estado de naturaleza no era ni neutral ni malo, sino que era bueno, y que aquellas instituciones que él mismo había creado lo habían corrompido. Si las instituciones pudieran reformarse o alterarse de manera drástica se haría presente la bondad natural del hombre, y podría instituirse nuevamente el reino del amor en la Tierra.

Una vez más, algunos eminentes doctrinarios de la Ilustración creyeron en la inmortalidad del alma. Otros sostuvieron que la noción del alma era una vana superstición, que no existía tal entidad. Algunos creyeron en la élite, en la necesi-

dad de un gobierno regido por los más sabios. Creían que la masa no aprendería nunca, que había una desigualdad de talento permanente entre los hombres, y que a menos que se pudiera entrenar o inducir a los hombres de algún modo a obedecer a aquellos que sabían, a la élite de expertos —como hacen en campos donde es claramente necesario hacerlo, la navegación y la economía, por ejemplo—, la vida en este mundo continuaría siendo una jungla. Otros creyeron, en cambio, que en cuestiones éticas y políticas cada hombre era su propio experto; que aunque cualquiera no podía ser un buen matemático, todo hombre era capaz de percibir, al inspeccionar su propio corazón, la diferencia entre el bien y el mal, entre lo correcto y lo incorrecto. La razón por la que no eran capaces de percibir la diferencia en ese momento se debía al engaño propiciado en el pasado por tontos o villanos, por gobernantes guiados por intereses propios, por soldados de mala saña, por sacerdotes corruptos o por algún otro enemigo de los hombres. Si fuera posible eliminar o liquidar a estas personas de algún modo, el hombre sería capaz de hallar claras respuestas —como decía Rousseau— grabadas en su corazón con letras eternas.

Hubo otros desacuerdos de los que no me ocuparé. Pero lo que es común a todos estos pensadores es la noción de que la virtud reside, en definitiva, en el conocimiento; de que si sabemos lo que somos y lo que necesitamos, y sabemos dónde obtenerlo, y lo hacemos por los mejores medios a nuestra disposición, podemos llevar una vida feliz, virtuosa, justa, libre y satisfactoria. Ellos compartían la noción de que todas las virtudes eran compatibles, de que era imposible que la respuesta a la pregunta «¿debemos buscar justicia?» fuera afirmativa y la respuesta a la pregunta «¿debemos buscar misericordia?» lo fuera, y que se probara de algún modo que estas dos respuestas eran incompatibles entre sí. La igualdad, la libertad, la fraternidad han de ser compatibles entre sí. Y también han de serlo la justicia y la misericordia. Y si alguien dijera que la verdad puede condenar a alguno a la miseria, será necesario demostrar que esta proposición es falsa. Y si se pudiera probar

que la libertad absoluta es incompatible con la igualdad absoluta, deberá de haber alguna falla en la argumentación; y así sucesivamente. Esta era una creencia compartida por estos hombres. Ellos sostenían, sobre todo, que estas proposiciones generales podían obtenerse por aquellos métodos fiables que habían sido empleados por los científicos de la naturaleza al lograr el gran triunfo del siglo XVIII, a saber, de las ciencias naturales.

Antes de ocuparme de la forma particular que adopta el ataque a la Ilustración, quiero destacar que esta perspectiva penetra tan profundamente en el reino del arte como lo hace en el de las ciencias y en el de la ética. La teoría estética dominante de principios del siglo XVIII sostenía que el hombre debía alzar un espejo frente a la naturaleza. Expresarlo así resulta un poco crudo y engañoso, de hecho parece una falsedad. Alzar un espejo frente a la naturaleza significa copiar, simplemente, lo que ya existe. Y esto no es lo que los teóricos quisieron decir con esa frase. Cuando hablaban de la naturaleza, se referían a la vida, y por vida no se trataba de lo que uno veía, sino de aquello hacia lo que la vida aspiraba, a ciertas formas ideales hacia las cuales —supuestamente— tendía todo tipo de vida. Sin duda había sido sagaz Zeuxis de Atenas al pintar uvas de modo tan realista como para que los pájaros vinieran a picotearlas. Había sido diestro Rafael al pintar piezas de oro de modo tan exacto como para que el posadero las creyera genuinas y le permitiera irse sin pagar la cuenta. Pero estos no eran los grandes arranques del genio artístico humano. La gran genialidad artística consistía en visualizar el ideal interno y objetivo hacia el que tendían la naturaleza y el hombre y en encarnarlo de alguna manera en una noble pintura. Es decir, hay cierto tipo de parámetro universal, y el artista puede incorporarlo en imágenes, del mismo modo en que el filósofo o el científico lo hace en proposiciones.

Permítaseme citar una frase muy típica de Fontenelle, la figura más representativa de la Ilustración, la que llevó una vida tan racional y tan cuidada que le permitió vivir hasta los cien años. Fontenelle dijo: «Una obra sobre moralidad, políti-

ca, crítica y tal vez también literaria, será más fina, una vez considerados todos sus elementos, si es diseñada por las manos de un geómetra». Esto se debe a que los geómetras son personas que comprenden la correlación racional de las cosas. Cualquiera que entienda el parámetro seguido por la naturaleza —pues la naturaleza es sin duda una entidad racional, si no lo fuera el hombre sería totalmente incapaz de concebirla o de entenderla (este era el argumento)— podrá sonsacar de su aparente caos y confusión esos principios eternos o esas conexiones necesarias que unen los elementos objetivos y eternos de los que está compuesto el mundo. René Rapin decía en el siglo XVII que la poética de Aristóteles era «naturaleza reducida a método, buen sentido reducido a principio» y Pope lo repetía en las siguientes famosas líneas:

> Aquellas antiguas REGLAS *descubiertas* y no *inventadas*,
> son aún *naturaleza*, aunque *naturaleza metodizada*.

Esta es, en términos generales, la doctrina oficial del siglo XVIII, a saber, que es posible descubrir el método en la naturaleza misma. Reynolds, quien fue probablemente el teórico de estética más representativo de ese siglo —sin duda el más representativo de Inglaterra— decía que el pintor corregía la naturaleza gracias a ella misma: que corregía su estado imperfecto por su estado más perfecto. Decía que el artista percibe una idea abstracta de formas más perfectas que las de cualquier original real. Este es el famoso ideal de belleza, decía Reynolds, por el que Fidias adquirió una fama inmortal. Debemos comprender, entonces, en qué consiste este ideal.

El concepto es el que sigue. Hay personas que son más eminentes que otras. Alejandro el Grande es una figura más espléndida que un mendigo débil o ciego, y merece más del artista que el mendigo, quien es un mero accidente de la naturaleza. La naturaleza tiende a la perfección. Y sabemos lo que es la perfección gracias a cierto sentido interno que nos dice qué es lo normal y lo anormal, cuál es el ideal y cuál la desviación de este ideal. De acuerdo con esto, nos dice Reynolds

con firmeza, si Alejandro hubiera sido de baja estatura no deberíamos representarlo de tal modo. Bernini no debió haber permitido nunca que David se mordiera el labio inferior, ya que esta es una expresión indigna, inapropiada a un rango real. Si san Pablo tenía acaso —como nos dicen— una apariencia andrajosa, Rafael estuvo en lo cierto al no representarlo de tal modo. Perrault, quien escribió hacia fines del siglo XVII, entiende que es una pena que Homero permitiera que sus héroes estuvieran tan vinculados a porquerizos. Supongo que no intentaba negar que los héroes de Homero, o las personas reales sobre las que modeló sus personajes, lo hubieran estado —como de hecho los representa—, pero si fue así, no debió haberlos representado de tal manera. La tarea del pintor no es la de reproducir de modo realista lo que simplemente hay allí; esto es lo que hacen con frecuencia los holandeses, y consiste en poblar el mundo de un sinnúmero de copias de entidades que originalmente no tenían por qué estar allí.

La finalidad de la pintura consiste en transmitirle al intelecto inquisidor o al alma inquisidora aquello que la naturaleza busca. La naturaleza tiende hacia la belleza y la perfección. Toda esta gente creía en esto. Es posible que la naturaleza no haya alcanzado estos ideales; el hombre, visiblemente, no lo ha hecho. Pero al inspeccionarla observamos las líneas generales según las cuales procede. Vemos qué es lo que intenta producir. Sabemos cuál es la diferencia entre un roble atrofiado y uno plenamente desarrollado; somos conscientes, cuando decimos que está atrofiado, de que se trata de un roble que no ha logrado devenir aquello que intentaba ser por sí mismo, o por su propia naturaleza. Del mismo modo existen ideales objetivos de belleza, de grandeza, de magnificencia, de sabiduría, que los escritores, los filósofos, los predicadores, los pintores, los escultores —y los compositores también— deben transmitirnos de alguna manera. Esta es la noción general.

Johann Joachim Winckelmann, el teórico de estética más original del siglo XVIII, el que introdujo este apasionado gusto nostálgico por el arte clásico, nos habla de la «noble simplici-

dad» y de la «calma grandeza». ¿Por qué noble simplicidad? ¿Por qué calma grandeza? Él no supone, más que cualquier otra persona, que todos los antiguos eran de una simplicidad noble, o que poseían una calma grandeza, pero piensa que esta es la concepción ideal de lo que debe ser el hombre. Él cree que ser un senador romano, o un orador griego, o lo que fuera que él veía como la perfección humana, lo que todos los alemanes de su tiempo interpretaban como el hombre más perfecto, era ser una persona que tendía hacia este más noble ideal de los ideales humanos; y que los escultores que inmortalizaron estos rasgos particulares alzan ante nosotros el ideal que el hombre puede alcanzar, y de esta forma, no solo nos animan a imitar aquellos ideales, sino que nos revelan también los fines ocultos de la naturaleza, la realidad. La realidad, la vida, la naturaleza, el ideal, estas cosas son idénticas para estos pensadores.

Del mismo modo en que la matemática se ocupa de círculos perfectos, el escultor y el pintor deben ocuparse de formas ideales. Esta es la concepción racionalista de la mayor parte de la estética del siglo XVIII. Por esta razón se da, comparativamente, un rechazo de la historia. Aunque es cierto que Voltaire fue el primero en dejar de escribir la historia de reyes y de conquistadores individuales, de capitanes y aventureros, y se interesó en su lugar por las costumbres de los pueblos —por sus ropas, sus hábitos, sus instituciones judiciales—; si bien se fue dando durante el siglo XVIII cierto interés por la historia general de las costumbres de los pueblos, por las conquistas individuales y los tratados particulares, si bien todo esto es cierto, no hay duda de que, cuando Bolingbroke señaló que la historia no era más que «filosofía enseñada mediante ejemplos», él era portavoz de una visión muy común de la época.

El interés de Voltaire por la historia consistía en demostrar que los hombres eran prácticamente iguales en la mayoría de las épocas, y que las mismas causas producían los mismos efectos. El propósito era mostrar lo que éramos sociológicamente: qué tipo de fines perseguían los hombres, qué tipo de medios impedían dichos fines, qué tipo de medios los hacían posibles; y de este modo crear algún tipo de ciencia que versara sobre el modo de vivir bien. Lo mismo puede decirse de Hume, quien habló también de modo bastante similar. Él decía que la mayoría de los hombres en la mayoría de los casos, obedeciendo las mismas causas, se comportaban, en términos generales, de modo similar. El propósito de la historia no se funda simplemente en la curiosidad por lo ocurrido en el pasado, ni en el deseo de revivirlo, por qué nos sentimos apasionadamente interesados en saber cómo fueron nuestros antepasados, o por qué deseamos conectar el pasado con nosotros de algún modo, para visualizar aquello de lo que surgimos. Ese no era el motivo principal del interés de estos hombres por la historia. Su objetivo principal consistía en acumular datos desde los que pudieran construirse proposiciones generales que indicaran lo que debemos hacer, cómo vivir y lo que hemos de ser. Esta es la actitud más antihistórica que puede tomarse frente a la historia y es la característica que tomó normalmente el siglo XVIII; esta incluyó a grandes historiadores que, a pesar de ellos, escribieron grandes historias, como Gibbon, por ejemplo, cuyos ideales fueron en gran medida inferiores a su ejecución concreta.

Siendo estas las concepciones generales de la Ilustración, está claro que condujeran en el caso del arte, a lo formal, lo noble, simétrico, proporcional y juicioso. Ha habido excepciones. No quiero decir que todos creyeron exactamente en lo mismo; esto es poco común en todas las épocas. Incluso en la Francia clásica ha habido todo tipo de aberraciones: hubo quietistas y convulsionarios; personas de temperamento histérico y de temperamento extático. Hubo gente como Vauvenargues, quien protestó amargamente por la desalentadora vaciedad de la vida, o como madame de la Popelinière, quien manifestó su deseo de arrojarse por la ventana porque sentía que la vida carecía de sentido y propósito. Pero ellos han sido, comparativamente, una minoría. En términos generales, puede decirse que Voltaire y sus amigos, personas como Helvétius, Fontenelle, han sido los que representaron la posición más importante de la época: la que señalaba que estábamos progre-

sando, llevando a cabo descubrimientos, erradicando antiguos prejuicios —la superstición, la ignorancia, la crueldad—, y que estábamos bien adelantados en el desarrollo de una ciencia que haría a la gente feliz, libre, virtuosa y justa. Esto ha sido lo que atacaron las personas sobre las que hablaré en adelante.

La Ilustración misma había ocasionado ya ciertas grietas en esta pared suficientemente pulida y suave. Montesquieu, por ejemplo, un representante bien típico de esta época, había sugerido que los hombres no eran iguales en todo lugar, y esta proposición que había sido ya pronunciada por unos cuantos sofistas griegos, pero que había sido entretanto olvidada, produjo cierta grieta en el cuadro general, aunque esta no fue muy profunda. Lo que Montesquieu quiso decir es que si fuéramos persas educados en un ambiente persa es posible que no deseáramos lo que desearíamos si fuéramos parisinos y educados en París; que no se hace felices a los hombres del mismo modo, que el intento de imponerles a los chinos lo que es agradable para los franceses, o a los franceses lo que lo es para los chinos causaría miseria en ambos casos. En consecuencia, uno debía ser muy cauto, si era estadista o político, al alterar las leyes, al reformar y en general al ocuparse de la gente; e incluso en el caso de las relaciones personales —la amistad, la vida familiar— era preciso considerar cuáles eran las necesidades concretas de la gente, cuál era el proceso relevante de su desarrollo y cuáles eran las condiciones desde donde se desarrollaba un grupo específico de personas. Montesquieu le adjudicó gran importancia al suelo, al clima y a las instituciones políticas, otros a otros factores, pero cualquiera que sea el modo en que analicemos esto, la concepción básica era la de un relativismo general: lo que le satisfacía a la gente de Birmingham no lo haría a la de Bujara.

En cierto sentido, por supuesto, esto contradecía la concepción de que había ciertas entidades fijas, objetivas, uniformes y eternas, por ejemplo algunas formas de placer que agradaban a todos siempre, ciertas proposiciones verdaderas que todo hombre en cualquier tiempo podría haber descubierto y en lo que podía fracasar solamente por ser demasiado

estúpido o por estar emplazado en circunstancias desafortunadas. Esto contradecía parcialmente la concepción de una única forma de vida que, una vez introducida en el universo, podría fijarse eternamente, sin requerir alteración, porque era perfecta, satisfaciendo los intereses y deseos permanentes del hombre. Posiciones como las de Montesquieu eran contrarias, aunque no de modo muy tajante. Todo lo que Montesquieu señaló era que, si bien los hombres procuraban obtener las mismas cosas, es decir, la felicidad, la satisfacción, la armonía, la justicia, la libertad —él no negaba nada de esto—, diferentes circunstancias creaban distintos medios para alcanzar dichas necesidades. Esta fue una observación muy sensata y no contradecía en principio los fundamentos de la Ilustración.

Montesquieu señaló algo que escandalizó a la gente: que cuando Moctezuma le dijo a Cortés que aunque la religión cristiana era buena para España, la religión azteca sería mejor para su pueblo, lo que Moctezuma había dicho no era absurdo. Esto, por supuesto, escandalizó a ambos grupos: a la Iglesia católica y a la izquierda. Escandalizó a la Iglesia por razones obvias. Y escandalizó a la izquierda también porque ellos asumían lo siguiente: que dado que era falso lo que decía la Iglesia, lo opuesto era verdadero; que dado que era falso lo que decía la religión azteca, lo opuesto era verdadero. En consecuencia, la concepción de que proposiciones que nos pudieran parecer falsas podrían ser verdaderas para alguna otra cultura, de que uno debería estimar el valor de las verdades religiosas ya no en función de un parámetro objetivo sino por medios más flexibles o pragmáticos, es decir, preguntándonos si hacían felices a sus creyentes, si se adecuaban a su forma de vida, si promovían entre ellos ciertos ideales, si se ajustaban a la textura general de sus vidas y de sus experiencias, esto le parecía a ambos grupos, tanto a la Iglesia católica como a los materialistas ateos, una traición. Sin embargo, este es el tipo de crítica que sostuvo Montesquieu, y que —como deseo decir— modificó en cierta medida el cuadro general de la Ilustración. Alteró la concepción de que había verdades, instituciones y

valores para todo hombre en todo lugar. Era necesario ser más flexible; debíamos decir: tal vez no sean eternos, tal vez no sean válidos en todo lugar, aunque son válidos para la mayoría, si se hacen los ajustes debidos al espacio y al tiempo. Si se hacían los debidos ajustes, podían aún preservarse los fundamentos de la concepción de la Ilustración.

Hume abrió una brecha algo más profunda. Carl Becker, en su inteligente, interesante y entretenido libro *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers*, sostiene que Hume socavó completamente la posición de la Ilustración al demostrar que las necesidades en las que creían estos filósofos, la red de relaciones lógicas rigurosas en las que se fundaba el universo y que, según ellos, la razón podía comprender y gracias a ello vivir, era en realidad, inexistente. Según Becker, Hume minó la concepción de una armonía de conexiones necesarias, de algo así como una prenda sin costuras.

No estoy completamente de acuerdo con Becker, aunque no deseo profundizar en ello. El gran servicio que Hume le ha prestado al ataque a la Ilustración —aunque a él no le parecía que estaba montando tal ataque— consistió en poner en duda dos proposiciones. En primer lugar, Hume dudó que la relación causal pudiera percibirse directamente, más aún, se preguntó si efectivamente existía. Él sostenía que, lejos de resultar unas cosas necesariamente de otras, lo que podemos decir es que se siguen regularmente, sin necesidad. En vez de afirmar que ciertas causas producen necesariamente estos efectos, que este evento debe producir este otro, o que esta situación no puede sino surgir de esta otra, todo lo que debíamos decir era lo siguiente: usualmente, esta situación sigue a esta otra; regularmente, esta cosa se da anteriormente, o contemporáneamente o posteriormente a esta otra cosa. En lo que hace a la práctica, esto no marcó una gran diferencia.

La segunda proposición que Hume puso en duda es más importante en cuanto a nuestros propósitos. Cuando se preguntó cómo sabía que existía un mundo externo señaló que no podía deducirlo lógicamente, que no había ningún modo de demostrar que las mesas existían. No era posible demostrar

que yo en este momento estaba comiendo un huevo, o bebiendo un vaso de agua. Es posible demostrar cosas en la geometría, en la aritmética, en la lógica. Es posible, supongo, demostrar cosas en la heráldica o en el ajedrez o en otras ciencias que sigan reglas artificiales, establecidas por convención. Pero no puedo probar con certeza matemática que algo exista. Todo lo que puedo decir es que, si ignoro alguna cosa, lo lamentaré. Si supongo que no hay una mesa frente a mí, y me dirijo hacia ella, probablemente sufriré alguna incomodidad. Pero demostrarlo, sin embargo, del modo en que puedo demostrar proposiciones matemáticas o una proposición lógica, donde su opuesto no es solo falso sino un sinsentido, esto no lo puedo hacer. En consecuencia, debo aceptar el mundo como una cuestión de creencia, de confianza. La creencia no es lo mismo que la certeza deductiva. En efecto, la deducción no puede aplicarse en absoluto a cuestiones de hecho.

Sin ir a las vastas consecuencias que tuvo todo esto para la historia general de la lógica y de la filosofía podemos ver claramente que lo dicho por Hume debilitó aquella posición general según la cual el universo era una totalidad racional, donde cada parte era lo que era, necesariamente, porque lo requerían las otras partes. Y se representaba esta totalidad como algo bello y racional por el hecho de que ninguna de las cosas incluidas en esta podían ser de otro modo más que del que eran. La antigua creencia consistía en sostener que todo lo que era verdadero lo era necesariamente, que las cosas no podían ser más que como eran. Por esto, señalaba Spinoza (y la gente que pensaba como él), cuando comprendemos que las cosas son inevitables, las aceptamos con mayor voluntad. Ningún hombre desea creer que dos más dos es igual a cinco. Cualquiera que diga: «Dos más dos ha sido siempre igual a cuatro, pero se trata, sin embargo, de una verdad muy sofocante; ¿podría darse el caso, ocasionalmente, de que dos más dos fuera cuatro y medio, o diecisiete?», cualquiera que deseara liberarse de la espantosa prisión que es la tabla de multiplicar sería visto como alguien no del todo en su sano juicio. Las proposiciones dos más dos es igual a cuatro, o si A es

mayor que B, y B es mayor que C, entonces A es mayor que C, son proposiciones que aceptamos como parte del proceso racional general de nuestro pensamiento, de lo que entendemos por cordura, por racionalidad. Si todos los hechos del universo pudieran reducirse a este nivel no nos quejaríamos de ellos. Este es el gran supuesto racionalista. Si todas las cosas que actualmente odiamos o tememos pudieran representarse como deslizándose por cadenas lógicamente necesarias de todo lo otro existente podríamos aceptarlas no solo como algo inevitable sino también como algo razonable, y en consecuencia como algo agradable, tan agradable como es fundar nuestra vida o hacer descansar nuestro pensamiento en «dos más dos es cuatro» o en cualquier otra verdad lógica. Ese ideal del racionalismo fue, sin duda, puesto en crisis por Hume.

Si bien Montesquieu y Hume han dejado estas débiles marcas en el cuadro general de la Ilustración —uno al mostrar que no todo era lo mismo en todas partes, el otro al decir que no había relaciones necesarias sino solamente probabilidades—, la diferencia marcada por ellos no ha sido muy grande. Hume, sin lugar a dudas, creía que el universo continuaría procediendo del mismo modo en el que lo había hecho hasta ahora. Pensaba que había cursos de acción racionales e irracionales, que era posible hacer a los hombres felices por medios racionales. Él creía en la ciencia, en la razón, en el frío cálculo, en las proposiciones bien conocidas del siglo XVIII. Creía en el arte exactamente del mismo modo en que lo hacía Reynolds y del mismo modo en que el doctor Johnson creía en él. Es más, las implicaciones lógicas de sus ideas no fueron claramente evidentes hasta fines del siglo XIX y luego en el XX. El ataque en el que deseo concentrarme proviene entonces de un cuartel bien diferente, de los alemanes.

La verdad acerca de los alemanes es que en los siglos XVII y XVIII constituían una provincia bastante retrasada. A ellos no les agrada verse bajo esta luz, pero sigue siendo verdadera su descripción en estos términos. En el siglo XVI, la contribución de los alemanes a la cultura europea era tan progresiva, tan dinámica y tan generosa como la de los otros. Durero fue, indudablemente, un pintor tan importante como cualquier otro artista europeo de su época. Lutero fue una gran figura religiosa como cualquier otra de la historia europea. Pero si observamos Alemania durante el siglo XVII y principios del XVIII, por alguna razón —con la excepción de la gran figura de Leibniz, quien es incuestionablemente un filósofo de escala mundial— es difícil encontrar entre los alemanes de la época a alguien que haya afectado el pensamiento y aun el arte de manera significativa. Ello es particularmente cierto a finales del siglo XVII.

Es bastante difícil decir cuál es la razón de esto. Al no ser un historiador competente, no pretendo proponer una explicación. Por una razón u otra, los alemanes no lograron establecer un Estado independiente y centralizado del modo en que lo consiguieron Inglaterra, Francia y también Holanda. Los alemanes estaban gobernados durante el siglo XVIII —y también durante el XVII— por trescientos príncipes y mil doscientos subpríncipes. El emperador tenía intereses en Italia y en otros lugares, lo que le impidió, tal vez, prestar debida atención a sus tierras alemanas. Y, sobre todo, se produjo el violento trastorno de la Guerra de los Treinta Años, cuando tropas extranjeras que incluían las francesas destruyeron y eliminaron a una gran porción de la población alemana, ahogando así en mares de sangre lo que habría sido su desarrollo cultural. Esta fue una desgracia sin parangón en la historia europea. Nunca antes se había eliminado a tal número de personas por ninguna razón —desde los tiempos de Gengis Kan— y la desgracia para Alemania fue aplastante. Ahogó en gran medida su espíritu, con el resultado de que la cultura alemana se volvió provinciana, quedó desbaratada en pequeñas y relamidas cortes provinciales. No había un París, no había un centro, vida, orgullo, una sensación de crecimiento, de dinamismo ni de poder. La cultura alemana o bien caía en una extrema pedantería escolástica de tipo luterana —escolástica minuciosa aunque bastante seca— o en una rebelión contra dicha escolástica para concentrarse en la vida interior del alma humana. Esto, sin duda, lo estimulaba el mismo luteranismo, aunque en particular lo hacía el hecho de que había un gran

complejo de inferioridad nacional —que comenzó durante esa época— frente a los grandes Estados progresistas de Occidente. En particular, había un complejo de inferioridad frente a Francia, ese brillante y resplandeciente Estado que se las había ingeniado para eliminarlos y humillarlos; ese gran país que dominaba las ciencias y las artes y todos los campos de la vida humana en general, con una arrogancia y un éxito nunca vistos hasta entonces. Esto sembró en Alemania una sensación permanente de tristeza y de humillación que puede descubrirse en la literatura algo melancólica de la balada alemana, en la literatura popular de fines del siglo XVII e incluso en las artes en las que sobresalieron los alemanes, en la música, que tiende a ser doméstica, religiosa, apasionada, interior y, sobre todo, diferente del deslumbrante arte cortesano y de los espléndidos logros seglares de compositores como Rameau y Couperin. No hay duda de que si comparamos a compositores como Bach y sus contemporáneos —y a Telemann— con compositores franceses de la época, si bien el genio de Bach es incomparablemente mayor, el tono y la atmósfera total de su música es mucho más, no diré provinciana, aunque sí que está confinada a la vida interior religiosa propia de la ciudad de Leipzig (o de donde fuera que vivió). No intentaba ser una ofrenda para las deslumbrantes cortes de Europa, o para la admiración general de la humanidad, del modo en que querían serlo, claramente, las pinturas y composiciones musicales de los ingleses, holandeses, franceses y de las otras principales naciones del mundo[2].

[2] En octubre de 1967, Berlin recibió una carta de I. Berz que difería de las observaciones de Berlin sobre Bach. En su respuesta del 30 de octubre de 1967, Berlin escribe lo siguiente: «Es cierto que lo que he dicho es demasiado general, como sucede en conferencias de este tipo, y que no debería repetirlo en material impreso [...] Bach, como usted bien señala, compuso música cortesana en Weimar, en Cöthen y en otros lugares, y se sintió deleitado cuando el rey lo invitó a Berlín: mostró gran respeto al tema real, sobre el que entonces escribió aquellas famosas variaciones [...] Tampoco deben interpretarse las variaciones Goldberg como una pieza de música interior *(innig)*, de búsqueda espiritual. Todo esto es cierto.

Frente a este marco, el movimiento pietista —que es, en realidad, la raíz del romanticismo— quedó profundamente arraigado en Alemania. El pietismo era una rama del luteranismo y consistía en el estudio cuidadoso de la Biblia y en el respeto profundo por la relación personal del hombre con Dios. Había, en consecuencia, un énfasis en la vida espiritual, un desprecio por el aprendizaje, por el ritual y la forma, por la pompa y la ceremonia, y se le daba una tremenda importancia en la relación personal del alma humana doliente individual con su creador. Spener, Francke, Zinzendorf, Arnold: todos estos fundadores del movimiento pietista lograron aportar comodidad y salvación a un gran grupo de seres humanos oprimidos socialmente y miserables políticamente. Se dio una retirada hacia lo profundo. A veces sucede, en la historia del hombre —aunque las comparaciones pueden ser peligrosas—, que cuando la vía natural que conduce a la satisfacción huma-

»Lo que he intentado decir es que el grueso de las composiciones de Bach fue compuesto en una atmósfera pietista, que existía una tradición de interioridad religiosa por la que los alemanes se aislaban en gran medida de las superficialidades mundanas, del brillo, de la búsqueda de la fama mundial y del resplandor general de Francia y aun de Italia; que Bach no se comportó ni se vio nunca a sí mismo como una figura grandiosa y dominante del mundo de la música de su tiempo, como si creyera que su música iba a ser interpretada en las cortes italianas y francesas en el futuro, del modo en que Rameau lo pensaba; y que no era, según su modo de pensar, un pionero ni un innovador, un creador de reglas para otros, como lo era Rameau; que estaba más que satisfecho si sus obras se interpretaban en su propia ciudad o en las cortes de los príncipes germanos; que su universo estaba, en otras palabras, socialmente (no, por supuesto, emocional ni artísticamente) limitado, de un modo que no lo estaba el de los parisinos. Esta es una gran ironía del destino, ya que, como usted observa correctamente, este gran genio, comparable a Shakespeare y a Dante, trascendió su tiempo y es una gran luminaria de la civilización occidental de un modo en que no lo fueron todos estos hombres franceses. Simplificando, todo lo que he querido decir es que Bach, como otros alemanes de la época, fue modesto en sus ambiciones, y que esto fue el efecto y la causa de una vuelta a la interioridad, la cual arrancó inmensos logros espirituales de la miseria provinciana alemana y de la ausencia de un sentido de trascendencia mundial dominante en el siglo XVIII».

na se ve bloqueada, estos se retiran hacia sí mismos, se absorben en sí mismos, e intentan crear internamente aquel mundo que algún destino maldito les ha negado externamente. Esto es lo que ocurrió realmente en la Grecia antigua cuando Alejandro el Grande comenzó a destruir las ciudades-Estado, y los estoicos y los epicúreos empezaron a predicar una nueva moral de salvación personal que tomaba forma al señalar que la política y la vida civil no eran importantes, que todos los grandes ideales erigidos por Pericles y Demóstenes, por Platón y Aristóteles, eran triviales, que no eran nada frente a la necesidad imperativa de salvación personal individual.

Esta ha sido una de las grandes formas que tomó la fábula de las uvas verdes. Si no podemos obtener del mundo aquello que verdaderamente deseamos, debemos aprender a no desearlo. Si no podemos conseguir lo que queremos, debemos aprender a querer aquello que *podemos* conseguir. Esta es una fórmula muy frecuente de la retirada del espíritu hacia lo profundo; es la retirada hacia cierta ciudadela interior, en la que tratamos de encerrarnos para evitar todos los males del mundo que nos espantan. El rey de mi región —el príncipe— confisca mi tierra: yo no deseo poseer tierra. El príncipe no quiere darme un rango: todo rango es para mí trivial, carece de importancia. El rey me ha despojado de mis bienes: los bienes no son nada. Mis hijos han muerto por desnutrición y enfermedad: los apegos terrenales, e incluso el amor por los hijos, no significan nada para mí frente al amor por Dios. Y así sucesivamente. Gradualmente, nos cercamos con una pared impenetrable para disminuir nuestra superficie vulnerable; deseamos que se nos hiera lo menos posible. Se han acumulado sobre nosotros todo tipo de heridas, y en consecuencia, deseamos contraernos lo más posible, para quedar expuestos mínimamente a nuevas heridas.

Este es el modo en el que operaban los pietistas alemanes. El resultado fue una intensa vida interior, una gran cantidad de literatura muy conmovedora e interesante aunque altamente personal y violentamente emocional y un rechazo por lo intelectual. Sobre todo, fue un odio profundo por Francia, por las

pelucas, por las medias de seda, por los salones, por la corrupción, por los generales, por los emperadores, por todas las grandes y magníficas figuras de este mundo, que eran, simplemente, encarnaciones de la riqueza, de la maldad y de lo diabólico. Se trata de una reacción natural por parte de una población humillada y devota, y se ha manifestado desde aquellos tiempos también en otros lugares. Es una forma particular de anticultura, de antiintelectualismo y de xenofobia, a la que los alemanes se han sentido especialmente propensos durante aquel momento en particular. Este es el provincialismo que abrigaron y adoraron algunos pensadores alemanes del siglo XVIII, y contra el que lucharon Goethe y Schiller durante toda su vida.

Contamos con una referencia típica de Zinzendorf, el líder del Herrnhuter, es decir, de cierta sección de la Hermandad Moravia que era, a su vez, un amplio sector del grupo pietista. Él decía lo siguiente: «Aquel que intente comprender a Dios con su intelecto se volverá un ateo». Esto es simplemente un eco de lo que decía Lutero, quien mantenía que la razón era una ramera y que era necesario evitarla. No es del todo irrelevante referirnos aquí a un hecho social relativo a estos alemanes. Si nos preguntamos quiénes han sido estos alemanes del siglo XVIII, los pensadores que más influenciaron a Alemania y de quienes hemos oído hablar, se presenta un hecho sociológico bastante peculiar con respecto a ellos. Sustenta la tesis que estoy intentado sugerir, a saber, que todo esto es el producto de una sensibilidad nacional herida, de una espantosa humillación nacional, que es la raíz del movimiento romántico entre los alemanes. Si nos preguntamos quiénes han sido estos pensadores descubriremos que, en contraste a los franceses, provenían de un medio social enteramente distinto.

Lessing, Kant, Herder y Fichte tuvieron un origen muy humilde. Hegel, Schelling, Schiller y Hölderlin eran de clase media baja. Goethe era un burgués rico que llegó a ostentar cargos de prestigio. Solo Kleist y Novalis han sido lo que, según aquellos tiempos, denominaríamos caballeros terratenientes.

Las únicas personas con cierta conexión aristocrática que, podría decirse, formaron parte de la literatura, de la vida y de la pintura alemana —y de todo otro tipo de desarrollo cultural alemán— han sido, hasta lo que he podido saber, los dos hermanos, los condes Christian y Friedrich Leopold Stolberg, y el místico barón Karl von Eckartshausen, figuras que no han sido exactamente de primera clase, que no pertenecen a un primer rango.

Si, por otro lado, nos concentramos en los franceses de este periodo, en todos los radicales, en los de izquierdas, en los más extremos opositores a la ortodoxia, a la Iglesia, a la monarquía, al statu quo; todos ellos provenían de un mundo verdaderamente diferente. Monstesquieu era barón, Condorcet era marqués, Mably era abad, Condillac era también un abad y Buffon se convirtió en conde; Volney, por su parte, tenía un buen origen. D'Alembert era el hijo ilegítimo de un noble. Helvétius no era noble, aunque su padre había sido el doctor de Madame y era un millonario que cobraba impuestos sobre la tierra y se movía en círculos cortesanos. El barón Grimm y el barón d'Holbach eran dos alemanes que se fueron a vivir a París, uno de las cercanías de Bohemia, y el otro de la región del Rin. Y había un número considerable de otros abades: el abad Galiani era secretario de la embajada de Nápoles; el abad Morellet y el abad Raynal tenían un buen origen. El mismo Voltaire provenía de la alta burguesía. Solo Diderot y Rousseau eran comuneros, auténticos comuneros. Diderot provenía verdaderamente de la pobreza. Rousseau, en cambio, era suizo, y en consecuencia no cuenta en esta categoría. Por consiguiente, todas estas personas manejaron un lenguaje diferente. Ellos han sido sin duda opositores, pero se enfrentaron a personas que provenían de su misma clase. Asistían a salones, deslumbraban, eran personas de gran refinamiento, de gran educación, con un estilo de prosa espléndido y una generosa y elegante perspectiva sobre la vida.

Su mera existencia irritaba, humillaba y enfurecía a los alemanes. Cuando Herder llegó a París a principios de 1770, no

pudo entrar en contacto con ninguno de estos hombres. Todos ellos le parecían artificiales, exageradamente amanerados, extremadamente conscientes de sí, secos, pequeños y desalmados maestros de danza de salón incapaces de comprender la vida interior del hombre. Eran hombres a los que se les negaba —por mala doctrina o por falso origen— la posibilidad de comprender los verdaderos fines del hombre en la Tierra y las generosas y ricas potencialidades con que Dios lo había dotado. Esto ayudó también a crear un abismo entre los alemanes y los franceses. El mero pensamiento de estos *frondeurs*, de esta oposición, aun para aquellos que odiaban a la Iglesia católica y al rey de Francia, les daba náusea, disgusto, sensación de humillación e inferioridad. Y esto ha cavado un enorme pozo entre los alemanes y los franceses que ni siquiera ha podido ser superado por todos aquellos intercambios culturales trazados por los estudiosos sobre el tema. Esta es, tal vez, una de las raíces de la oposición alemana a los franceses, desde donde ha surgido el romanticismo.

Hay un hombre que, en mi opinión, le asestó el golpe más violento a la Ilustración y comenzó todo este proceso romántico, todo este proceso de rebelión contra la perspectiva que he estado tratando de describir. Es una figura oscura, pero a veces son estas las que producen importantes consecuencias. (Hitler también, después de todo, ha sido un hombre oscuro durante una porción de su vida). Johann Georg Hamann era hijo de padres oscuros. Su padre era un cuidador de baños en la ciudad de Königsberg, y él fue educado en el este de Prusia, en un ambiente pietista. Era un fracasado, no era capaz de conseguir empleo, escribía algo de poesía, algo de crítica, lo hacía bastante bien aunque no lo suficientemente como para procurarse una subsistencia. Lo financiaba su vecino y amigo Immanuel Kant, quien residía en la misma ciudad y con quien riñó durante el resto de su vida. Luego fue enviado por unos ricos comerciantes del Báltico a Londres para llevar a cabo la transacción de un negocio que no consiguió completar y en su lugar se dedicó a la bebida y al juego contrayendo una gran deuda.

Como resultado de estos excesos estuvo cerca del suicidio, pero tuvo entonces una experiencia religiosa. Leyó el Antiguo Testamento, en el que sus padres y abuelos pietistas habían depositado su confianza, y se transformó espiritualmente de modo repentino. Se dio cuenta de que la historia de los judíos era la de todos los hombres; de que cuando leía el libro de Ruth, o el de David, o cuando leía sobre las turbaciones de Abraham, Dios le estaba hablando directamente a su espíritu y le decía que había ciertos acontecimientos espirituales que tenían una significación infinitamente diferente de lo que pudiera parecer en la superficie.

En esta transformada condición religiosa regresó a Königsberg y comenzó a escribir. Lo hizo de modo oscuro y bajo muchos seudónimos, y en un estilo que ha resultado ilegible hasta el presente. Al mismo tiempo, tuvo una marcada y muy poderosa influencia sobre numerosos escritores, quienes, a su vez, han tenido una influencia considerable sobre la vida europea. Fue admirado por Herder, quien sin duda transformó la escritura de la historia, y quien hasta cierto punto inició también toda esta actitud hacia el arte que aún hoy prevalece. Tuvo influencia sobre Goethe, quien deseaba editar sus obras, y consideraba a Hamman como a uno de los espíritus más profundos y brillantes de su época, y lo apoyaba contra todo rival posible. Influenció a Kierkegaard, quien vivió después de que Hamann muriera, y quien sostenía que Hamann era uno de los escritores más penetrantes que había leído, aun sin serle siempre inteligible. Sin embargo, aunque escribió de modo oscuro, es posible, con un extremo esfuerzo de atención (que en verdad no recomiendo), identificar ciertos elementos con sentido entre las metáforas extremadamente rebuscadas, los estilos eufónicos, las alegorías y otras oscuras formas de discurso poético con las que están escritas las obras de Hamann, obras fragmentadas que nunca completó. La doctrina que enunció era aproximadamente la que sigue.

Empezó con Hume y dijo que, en efecto, este estaba en lo cierto; que si nos preguntamos cómo es que conocemos el

universo, la respuesta es que no lo es por la razón sino por la fe. Si Hume decía que no podía ni siquiera comer un huevo o beber un vaso de agua sin un acto de fe —que no podía basarse en la lógica—, ¿en qué medida sería esto más aplicable a casi todas las otras experiencias que teníamos? Lo que Hamann quería decir, por supuesto, era que su creencia en Dios y en la Creación se apoyaba en el mismo argumento en el que se basaba la creencia de Hume en su huevo o en su vaso de agua.

Los franceses se concentraron en las proposiciones generales de las ciencias, que, sin embargo, no captaron nunca la realidad viviente y palpitante de la vida. Si conociéramos a un hombre y deseáramos saber cómo es, intentar aplicar sobre él generalizaciones psicológicas y sociológicas extraídas de las obras de Montesquieu o Condillac no nos ayudaría en nada. El único modo de descubrir cómo eran los seres humanos era hablándoles, comunicándose con ellos. Por comunicación se entendía el encuentro concreto entre dos seres humanos: al observar el rostro de un hombre, las contorsiones de su cuerpo y de sus gestos, al escuchar sus palabras, además de muchos otros medios que no podríamos analizar luego, lográbamos convencernos de que sabíamos quién era esa persona a la que hablábamos. Se establecía una comunicación.

El intento de comprender esta comunicación en función de proposiciones generales y científicas conduciría indudablemente al fracaso. Las proposiciones generales eran como cajas extremadamente toscas. Se usaban conceptos y categorías que distinguían aquello que era común a una gran cantidad de cosas, común a muchos hombres diferentes, a muchas cosas de distinto tipo, a varias edades. Lo que dejaban fuera por necesidad —porque eran generales— era lo único, lo particular, lo que constituía la propiedad específica de este hombre o de esta cosa. Esto era lo único interesante para Hamann. Si deseáramos leer un libro, no sería interesante para nosotros saber lo que este libro tiene en común con muchos otros. Si observáramos un cuadro, no querríamos saber qué principios se usaron en la confección del cuadro, principios

usados también en la confección de millares de otros cuadros pintados por miles de pintores en muchas otras épocas. Desearíamos reaccionar directamente al mensaje específico, a la realidad específica que nos ofrece la observación de este cuadro, la lectura de este libro, la conversación con este hombre o el rezo a este dios.

De esto, Hamann derivó una conclusión de tipo bergsoniana, a saber: que la vida era un flujo y que el intento de cortar este flujo en segmentos la destruía. Las ciencias eran adecuadas para sus propios fines. Si deseábamos saber cómo favorecer el cultivo de plantas (y aun así la ciencia no era siempre satisfactoria), si queríamos conocer algún principio general, las propiedades generales de los cuerpos, ya fueran físicas o químicas, si deseábamos saber qué tipo de climas favorecerían un determinado crecimiento para así desarrollarlas y demás; las ciencias serían indudablemente muy útiles. Pero esto no es lo que en definitiva buscaba el hombre. Si nos preguntáramos qué busca el hombre, qué desea realmente, veríamos que lo que quiere no es en absoluto lo que suponía Voltaire. Él creía que los hombres deseaban la felicidad, la satisfacción, la paz, pero esto no era cierto. Lo que ansiaban era hacer funcionar todas sus facultades del modo más pleno, de la manera más violenta posible. Deseaban crear, hacer, y si este hacer conducía al choque, si los llevaba a la guerra, a luchar, esto era entonces parte de la condición humana. El hombre colocado en un jardín *à la Voltaire*, en uno reducido y podado, en uno cultivado por algún sabio *philosophe* conocedor de la física, la química y la matemática, y de todas las ciencias que los enciclopedistas recomendaban, sería un hombre muerto en vida.

Si se aplicaban las ciencias a la sociedad humana —pensaba Hamann—, ello conduciría a una espantosa burocratización. Él se oponía a los científicos, a los burócratas, a las personas que convertían las cosas en algo ordenado, a los suaves clérigos luteranos, a los deístas y a todos los que deseaban poner cosas en cajas, asimilar una cosa a otra, y a los que querían probar, por ejemplo, que crear era equivalente a obtener ciertos datos de la naturaleza y a reorganizarlos de acuerdo con pa-

rámetros agradables. Para Hamann, en cambio, la creación era el acto más personal, más inexpresable, menos descriptible y analizable, por el que el ser humano dejaba su impronta en la naturaleza, por el que permitía a su voluntad elevarse, que dijera lo suyo, que expresara aquello que estaba dentro de sí, sin permitir obstáculo alguno. En consecuencia, la doctrina de la Ilustración —según Hamann— extirpaba lo viviente del ser humano, ofrecía un pálido sustituto a las energías creativas del hombre y a la rica totalidad del mundo de los sentidos; energías creativas sin las cuales es imposible vivir, comer, beber, ser feliz, conocer a otra gente, entregarse a mil y una acciones, sin las cuales las personas se marchitan y mueren. Le parecía que la Ilustración no ponía énfasis alguno en esto, que el ser humano descrito por los pensadores de la Ilustración era, si no el «hombre económico», en cierto modo, un juguete artificial, cierto modelo carente de vida, que no tenía relación alguna con los seres humanos que Hamann conocía y con los que deseaba asociarse cada día de su vida.

Goethe dice de Moses Mendelssohn algo bastante similar. Piensa que trata la belleza del modo en que los entomólogos tratan a las mariposas. Él atrapa al pobre animal, lo sujeta con alfileres; y allí yace —mientras se desvanecen sus exquisitos colores— su cuerpo sin vida bajo el alfiler. ¡Y esto es la estética! Esta es una reacción muy típica de aquel joven y romántico Goethe de los años 1770 influenciado por Hamann. Goethe se opone a la tendencia francesa a generalizar, a clasificar, a sujetar con alfileres, a organizarlo todo en un álbum, a intentar producir algún orden racional de la experiencia humana, dejando fuera el *élan vital*, el flujo, la individualidad, el deseo de crear, e incluso el deseo de luchar —ese elemento de los hombres que produce el choque creativo de opiniones de personas con visiones diferentes—, poniendo en su lugar esa armonía muerta, esa paz que —según Hamann y sus seguidores— buscaban los franceses.

Así comenzó Hamann. Permítaseme hacer referencia a algunos párrafos que ilustran su posición. La bienaventuranza del alma humana, dice Hamann, no consiste en lo que parece

decir Voltaire, no consiste en la felicidad. La bienaventuranza del alma humana se arraiga en la realización sin trabas de sus poderes. Del mismo modo en que el hombre es la imagen de Dios, el cuerpo es la pintura del alma. Esta es una perspectiva bastante interesante. El cuerpo es la pintura del alma, porque cuando conocemos a un ser humano y nos preguntamos cómo es, lo juzgamos por su rostro, por su cuerpo. Y la idea de que hay un cuerpo y un alma que pueden dividirse, de que hay espíritu y carne que son diferentes, de que el cuerpo es una cosa, pero que hay también algo dentro del hombre —cierto fantasma palpitante dentro de la máquina—, es una típica visión disecadora francesa bastante diferente de lo que es el hombre en su totalidad, de lo que es en su unidad. «¿En qué consiste esta elogiada *razón*, con su universalidad, infalibilidad, arrogancia, certeza y evidencia? Es un maniquí relleno que la *clamorosa* superstición que la sinrazón ha dotado de *atributos divinos*». El abad Dubos sostenía, a principios del siglo XVIII, lo siguiente: «Lo que uno siente y piensa en una lengua puede expresarse con igual elegancia en cualquier otra». Esto le parecía a Hamann una locura absoluta. La lengua es aquello con lo que nos expresamos. No hay pensamiento por un lado y lengua por otro; tal cosa no existe. La lengua no es el guante que le ponemos al pensamiento. Cuando pensamos, lo hacemos en símbolos, en palabras, y por ende toda traducción es en principio imposible. Los que piensan, lo hacen en símbolos particulares, y son los que afectan los sentidos y la imaginación de la gente a la que se le habla. Se pueden lograr aproximaciones en otras lenguas, pero si deseamos entrar en contacto con seres humanos, si queremos en verdad comprender lo que piensan, sienten y lo que son, debemos entonces comprender todos sus gestos, cada matiz, tenemos que observar sus ojos, los movimientos de sus labios, escuchar sus palabras, comprender la letra de su escritura, y es entonces cuando logramos tener un conocimiento directo de las fuentes de vida concretas. Cualquier cosa inferior a esto, el intento de traducir la lengua de un hombre a otra, de clasificar sus múltiples movimientos por medios anatómicos o fisonómicos, de intentar colocarlo en una caja con mucha otra gente y producir así un volumen erudito que simplemente lo clasifique como a uno de la especie, de una clase, es el modo de evitar el conocimiento, de aniquilar, de aplicar conceptos y categorías —cajas vacías— a la carne palpitante, única, asimétrica e inclasificable de la experiencia viviente del hombre.

Esta es, en términos generales, la doctrina de Hamann; la doctrina que legó a sus seguidores. Eliminar el capricho y el antojo en el arte —decía— es ser un asesino que conspira contra las artes, la vida y el honor. Pasión: eso es lo que posee el arte; una pasión que no puede describirse y que no puede clasificarse. Esto, dice, es lo que Moses Mendelssohn, ese Moisés estético —el Moisés legislador de la estética— desea circuncidar con todos sus mandatos estéticos: no harás esto, no probarás aquello. ¿Cómo puede un hombre atreverse a hacer esto en un Estado libre, dice, donde las páginas del divino libro de Shakespeare vuelan arrastradas por tempestades de todos los tiempos?

Goethe decía de Hamann lo siguiente: «Para lograr lo imposible echa mano de todos los elementos». Y resumía la perspectiva de Hamann del siguiente modo: «Todo lo que se proponga el hombre [...] debe surgir de sus poderes aunados, toda separación debe rechazarse».

III
Los verdaderos padres del romanticismo

La razón por la que he introducido la figura oscura de Johann Georg Hamann es porque creo que ha sido la primera persona en declararle la guerra a la Ilustración del modo más abierto, violento y completo. Sin embargo, él no ha estado completamente solo en esto; ni siquiera a lo largo de su vida. Permítaseme explicar por qué digo esto.

El siglo XVIII, como todos sabemos —esto es una trivialidad—, fue la era del triunfo de la ciencia. Sus grandes éxitos constituyen el acontecimiento más increíble del periodo; y la profunda revolución del sentimiento humano ocurrida en tal época resultó de la destrucción de viejas formas, del ataque a la religión instituida por la ciencia natural organizada y del ataque del nuevo Estado secular a la antigua jerarquía medieval.

Al mismo tiempo, sin embargo, el racionalismo fue tan lejos que —como ocurre frecuentemente en estos casos— el sentimiento humano, al encontrarse bloqueado por un racionalismo de este tipo, buscó una salida por otras direcciones. Cuando los dioses olímpicos se vuelven demasiado mansos, racionales, normales, la gente comienza, bastante naturalmente, a inclinarse por dioses más oscuros, más subterráneos. Esto es lo que sucedió en el siglo III antes de Cristo en Grecia y es también lo que empezó a tener lugar en el siglo XVIII.

No hay duda de que la religión organizada estaba en retirada. Consideremos, por ejemplo, el tipo de religión racional que predicaban los discípulos de Leibniz en Alemania, donde

el gran filósofo Wolff, quien dominaba las universidades alemanas, intentó reconciliar la religión con la razón. Lo que no pudiera reconciliarse con la razón quedaba fuera de moda, de ahí que fuera necesario salvar la religión demostrando su armonía con la razón. Wolff intentó hacer esto al señalar que los milagros podían reconciliarse con una interpretación racional del universo, al suponer, por ejemplo, que cuando Josué detuvo el sol en Jericó él no era más que un astrofísico de conocimiento más acabado que el de los otros astrofísicos de su época, y que este grado de conocimiento era, sin duda, milagroso. De modo semejante, cuando Cristo convirtió el agua en vino, él simplemente comprendía la química de modo más profundo que cualquier otro ser humano no provisto de inspiración divina.

Dada la profundidad en la que había caído el racionalismo, y el hecho de que la religión necesitaba hacer este tipo de compromiso para tener alguna oportunidad de ser aceptada, no debiera sorprendernos que la gente haya buscado satisfacción moral y espiritual en algún otro lado. Sin duda, aunque la nueva filosofía científica pudiera llegar a proveer felicidad y orden, los deseos irracionales del hombre —todo ese reino de impulsos inconscientes de los que el siglo xx ha dado cuenta— comenzaron a generar algunas satisfacciones propias. Así, y tal vez para sorpresa de los que creen que el siglo XVIII fue un siglo armonioso, simétrico, infinitamente racional, elegante y cristalino; un espejo pacífico de la razón y la belleza humana no perturbado por algo más profundo o más oscuro, encontramos que nunca en la historia de Europa tantas personas irracionales han vagado por ella solicitando adhesión. Es en el siglo XVIII cuando se desarrollan las sectas masónicas y rosacruces. Es entonces cuando todo tipo de charlatanes y aventureros comienzan a ser atractivos, particularmente durante la segunda mitad del siglo. Es en ese momento cuando Cagliostro aparece en París y se relaciona con los altos círculos de la sociedad, cuando Mésmero comienza a hablar de espíritus animales. Esta es la edad favorable para todo tipo de nigromantes, de quirománticos y de hidromán-

ticos, cuyos remedios milagrosos capturan la atención y la fe de muchas otras personas aparentemente juiciosas y racionales. Sin duda, los experimentos ocultistas de los reyes de Suecia y de Dinamarca, de la duquesa de Devonshire y del cardenal de Rohan, habrían sido sorprendentes en el siglo XVII, y nunca hubiesen sido advertidos en el XIX. Estas cosas comienzan a difundirse en el siglo XVIII.

Hubo evidentemente manifestaciones más respetables y más interesantes del mismo antiirracionalismo. Lavater en Zúrich, por ejemplo, un Jung de la época, inventó la ciencia que él mismo denominó «Physiognomik». Él intentaba medir los rostros de la gente para inferir rasgos de su carácter psicológico, pues creía en la unidad e indisolubilidad de los aspectos físicos y espirituales del hombre. Sin embargo, tampoco desalentaba a todos esos frenólogos y espiritistas más dudosos, a todos esos mesías que vagabundeaban, cometiendo ocasionalmente crímenes, o en otros casos, causando meramente estupefacción, algunos de los cuales eran arrestados por sus delitos y otros dejados en libertad para vagar por las zonas más salvajes y antiguas del imperio alemán.

Sea como fuere, este es el ambiente en que nos movemos; bajo la superficie de este siglo aparentemente coherente y elegante hay todo tipo de fuerzas oscuras en movimiento. Hamann es simplemente el representante más poético, el más profundo teológicamente hablando y el más interesante de toda esta violenta rebelión de, lo que podría decirse, la calidad contra la cantidad, de todos estos deseos y anhelos anticientíficos del hombre. La doctrina fundamental de Hamann, que he tratado de resumir, era que Dios no era un geómetra o un matemático sino un poeta; que había algo de blasfemo en intentar adjudicarle a Dios subrepticiamente nuestros propios e insignificantes esquemas lógicos humanos. Cuando su amigo Kant le dijo que la ciencia de la astronomía había finalmente llegado a su fin, que los astrónomos sabían todo lo que podían saber y que era algo muy satisfactorio que esta ciencia en particular pudiera ahora cerrarse con llave por estar completa, Hamann sintió ganas de destruirla. ¡Como si no hubie-

ra más milagros posibles en el universo! ¡Como si el empeño humano pudiera considerarse concluido, dado por hecho, terminado! La noción misma de que los seres humanos eran finitos, de que había ciertos temas de los que se podía saberlo todo, cierta porción del universo que podía investigarse plenamente, y ciertas preguntas que podían responderse definitivamente, todo esto le parecía a Hamann chocante, irreal y francamente estúpido.

Este es el meollo de la doctrina de Hamann. Se trata de cierto vitalismo místico que percibe en la naturaleza y en la historia la voz de Dios. El hecho de que nos hable a través de la naturaleza era una antigua creencia mística. Hamann le agregó a esto la doctrina adicional de que la historia también lo hace, de que los diferentes sucesos históricos, que son interpretados como sucesos empíricos ordinarios por historiadores ignorantes, son en realidad métodos por los que nos habla lo divino. Cada uno de ellos posee una significación oculta o mística capaz de ser percibida solamente por los ojos de un buen observador. Él fue uno de los primeros —posterior a Vico, aunque Vico no fue leído— en señalar que los mitos no eran simplemente narraciones falsas sobre el mundo, ni malignas invenciones de personas con pocos escrúpulos que buscaban llenar de polvo los ojos de los hombres, ni bonitas ornamentaciones inventadas por poetas para decorar sus mercancías. Los mitos eran el modo en que los seres humanos expresaban su sentido de lo inefable, los misterios inexpresables de la naturaleza, y no había ningún otro modo en que pudieran expresarse. Si se usaban palabras, no lograban hacerlo de modo adecuado, fragmentaban demasiado las cosas, clasificaban, eran demasiado racionales. El intento de envolver cosas en pulcros paquetes y en ordenarlos de manera bellamente analítica destruía la unidad, la continuidad y la vitalidad del tema en cuestión —es decir, de la vida y el mundo— que estábamos contemplando. Los mitos, en cambio, ofrecían este misterio en imágenes y símbolos artísticos; sin palabras lograban conectar al hombre con los misterios de la naturaleza. Esta era, en términos generales, la doctrina de Hamann.

Todo esto era, evidentemente, una enorme protesta contra los franceses. Y se difundió más allá de Alemania. Fenómenos de este tipo se hicieron sentir también en Inglaterra, donde el exponente más elocuente de este punto de vista —algo más tardíamente que Hamann— fue el poeta místico William Blake. Los enemigos de Blake, las personas a quienes consideraba los villanos de toda esta época moderna, eran Locke y Newton. Él los veía como a diablos que aniquilaron el espíritu, al cortar la realidad en algo así como piezas simétricas matemáticas, cuando la realidad era, en verdad, una totalidad viviente que solo podía apreciarse de modo no matemático. Era un típico seguidor de Swedenborg, y los discípulos de este último eran a su vez una parte muy representativa de este tipo de movimientos ocultistas y subterráneos a los que me he referido.

Lo que Blake deseaba —como todos los místicos de su estilo— era recuperar algún tipo de control sobre el elemento espiritual que había quedado petrificado como resultado de la degeneración humana y del trabajo maligno de asesinos del espíritu, de matemáticos y científicos faltos de imaginación. Hay un buen número de referencias que ilustran esto. Blake sostiene que las leyes son necesarias para proteger al hombre:

> Y sus hijos lloraron, y edificaron
> tumbas en lugares desolados,
> dictaron leyes de prudencia, y las llamaron
> leyes eternas de Dios.

Esto se dirige contra los racionalistas del siglo XVIII y contra la noción de un orden simétrico fundado en la experiencia no mística o en razonamientos lógicos. Cuando dice en esos famosos versos que todos conocemos:

> Un petirrojo en prisión
> causa del cielo el furor,

la prisión de la que habla es la Ilustración; se trata de la prisión en la que él y personas como él sienten sofocar sus vidas durante la segunda mitad del siglo XVIII.

> Niños del porvenir,
> leyendo esta página indignada;
> sabed que en tiempos idos,
> ¡el amor! ¡el dulce amor!, por crimen fue tenido.

El amor era para él idéntico al arte. Él llama a Jesús artista; y a sus discípulos también. «El arte es el árbol de la vida [...] La ciencia es el árbol de la muerte». Liberemos la chispa; ese es el gran llamamiento de todas las personas que se sienten estranguladas y sofocadas por el nuevo y metódico orden científico que no responde a los problemas más profundos que agitan el alma humana.

Los alemanes tendían a suponer que en Francia nadie se daba cuenta, nadie comenzaba a darse cuenta, de lo que eran estos problemas más profundos; que todos los franceses eran como monos disecados, sin concepción alguna de lo que movía a los seres humanos, en tanto poseedores de alma y de algún tipo de necesidad espiritual. Pero esto no era del todo cierto. Si leemos, por ejemplo, a un pensador incluso tan representativo de la Ilustración como Diderot, a quien estos alemanes consideraron como uno de los representantes más abrasivos del nuevo materialismo, de la nueva ciencia, de la nueva destrucción de todo aquello que era espiritual y religioso en la vida, encontraremos algo que no es del todo diferente, incluso de la actitud de los alemanes que he estado describiendo. Diderot es plenamente consciente de que hay tal cosa como un elemento irracional en los hombres, de que existen profundidades inconscientes en las que se mueven todo tipo de fuerzas oscuras. Sabe que el genio humano se alimenta de estas fuerzas, y que las fuerzas de la luz no son por sí mismas capaces de crear aquellas divinas obras de arte que él admira. Él habla muy frecuentemente con gran apasionamiento del arte y sostiene que hay algo en el gran genio, en el gran artista, un

je ne sais quoi (expresión del siglo XVII), que le permite al artista crear en su imaginación estas obras de arte con tal grado de amplitud, con tan magnífica profundidad y comprensión, y con un grado de coraje intelectual tan significativo —es decir, asumiendo grandes riesgos intelectuales—, que asemeja a los genios y a los artistas de este tipo a los grandes criminales. Hay un pasaje de Diderot donde discurre sobre el parecido entre los criminales y los artistas, ya que ambos desafían las reglas, ambos aman el poder, la magnificencia, el esplendor, y ambos desprecian las huellas de la vida normal, y en general, la existencia mansa del hombre demasiado civilizado.

Diderot se encuentra entre los primeros en predicar que hay dos tipos de hombre. Está el hombre artificial que pertenece a la sociedad, que funciona según sus prácticas y que busca conformar; esta es la típica figurilla artificial y remilgada que representaban los caricaturistas del siglo XVIII. Dentro de este hombre, sin embargo, está encerrado el violento, dramático y oscuro instinto criminal de un hombre que desea liberarse. Este es el que, controlado adecuadamente, es responsable de magníficas obras de genio. El genio de este tipo no puede ser sometido, no tiene relación alguna con aquellas leyes que el abad Batteux o el abad Dubos establecieron como convenciones racionales, como leyes a las que debía someterse la producción de toda buena obra de arte. En un pasaje típico del *Salon* de 1765, uno de los trabajos tempranos de crítica de arte de Diderot por el que es justamente reconocido, dice:

> Cuidado con aquellos cuyos bolsillos están llenos de *esprit* —de ingenio—, que desparraman este ingenio en todo momento, en todo lugar. Ellos no tienen un demonio dentro de sí, ellos no son taciturnos, o sombríos, o melancólicos o silenciosos. Ellos tampoco son ni torpes ni obtusos. La alondra, el pinzón, el jilguero, el canario, todos estos gorjean y trinan durante la mañana de su vida, y a la puesta del sol esconden su cabeza bajo el ala, y ¡he aquí! están dormidos. Es entonces cuando el genio toma y enciende su farola. Y este pájaro oscuro, solitario y salvaje, esta criatura indomable, con su taciturno plumaje melancólico, aclara su gar-

ganta e inicia su canto, hace sonar la arboleda y rompe el silencio y la oscuridad de la noche.

Esto es un himno al genio, a diferencia del talento, en oposición a las reglas, a las jactanciosas supuestas virtudes del siglo XVIII: la sensatez, la racionalidad, la medida, la proporción y demás. Demuestra que aun en la terriblemente disecada ciudad de París, donde según los alemanes nunca nadie ha vivido plenamente, ni ha visto un color, ni ha conocido la agitación del alma humana, ni ha tenido noción de las agonías del espíritu, de lo que es Dios, o de lo que puede ser la transfiguración del hombre, en esta misma ciudad había personas que tenían consciencia de la trascendencia personal, de las fuerzas irracionales, de algo sin duda semejante a aquello que proclamaba Hamann.

Y aquí preguntaremos nuevamente: ¿qué pasa con Rousseau? Es una buena pregunta. Sería necio negar que la doctrina de Rousseau, sus palabras, fueron uno de los factores que influenciaron el movimiento romántico. Sin embargo, debo repetir una vez más: su influencia se ha exagerado. Si consideramos lo que Rousseau efectivamente dijo, y lo contrastamos con el modo en que lo expresó —y la manera y el modelo de vida son realmente importantes— encontramos que aquel mensaje es la crema y nata del dogma racionalista. Todo lo que dijo es lo siguiente: vivimos en una sociedad corrupta, mala e hipócrita, donde los hombres se mienten y se matan los unos a los otros y son falsos los unos con los otros. Es posible encontrar la verdad. Ha de descubrirse no por medios sofisticados ni por lógica cartesiana sino hurgando en el corazón del hombre simple y no corrompido, el salvaje noble, o el niño o quienquiera que fuera. Una vez descubierta, se constituye en una verdad eterna, verdadera para todo hombre, en todo lugar, en todo clima y estación; y cuando hayamos descubierto esta verdad, luego es importante que vivamos de acuerdo a ella. Esto no se distingue de lo que decían los profetas hebreos, ni de lo que ha dicho todo predicador cristiano que haya predicado contra la sofisticada corrupción de las grandes ciudades, y el distanciamiento de Dios que ocurre en aquellos lugares.

La doctrina de Rousseau no es muy diferente de la de los enciclopedistas. En lo personal no le agradaban ya que, por temperamento, él era una especie de derviche del desierto. Él era paranoico, salvaje y taciturno en algunos aspectos, y sumamente neurótico, como diríamos hoy; de ahí que no tuviera mucho en común con los irreverentes invitados del salón de Holbach ni con las elegantes recepciones de Voltaire en Ferney. Pero hasta cierto punto esta era una cuestión personal o emocional. La sustancia de lo que Rousseau decía no era del todo diferente de la doctrina oficial de la Ilustración del siglo XVIII. Lo que era distinto era el modo, el temperamento. Cuando Rousseau comienza a describir sus propios estados mentales y estados de ánimo, las emociones que pujan en su interior, los violentos paroxismos de ira o alegría que padece, usa entonces un tono muy diferente del típico de este siglo. Pero esta no es la doctrina de Rousseau que heredaron los jacobinos, o que influenció de diferentes maneras las doctrinas del siglo XIX.

Hay pasajes que justifican que sea considerado como uno de los padres del romanticismo. Por ejemplo: «No hice uso de la razón, no filosofé [...] seducido me entregué a la confusión de esas grandes ideas [...] El universo me sofocó e intenté dar un salto al infinito [...] mi espíritu se entregó a un soberbio éxtasis». Este tipo de pasaje no se asemeja demasiado a los textos más sobrios y sensatos de los enciclopedistas; no hubiera llamado la atención de Helvétius, ni de Holbach, ni de Voltaire, ni siquiera de Diderot. Lo que Rousseau quiso decir era que nadie podía amar como amaba Rousseau, que nadie podía odiar como odiaba Rousseau, que nadie podía sufrir como sufría Rousseau, y que solamente Rousseau podía comprender a Rousseau. Él era único. Ninguna otra persona podía comprenderlo; solo un genio podría comprender a otro genio. Se trataba de una doctrina opuesta a la visión de que la verdad estaba igualmente abierta a todo hombre sensato que no enturbiara sus pensamientos con emociones e ignorancia innecesarias. Lo que Rousseau hace es contraponer a la supuesta fría lógica contra la que él repetidamente protesta, a la fría razón,

las ardientes lágrimas de vergüenza, de alegría o de miseria, o de amor, o de desesperanza, o de mortificación, o de agonía espiritual, o de visión extática, y esta es la razón por la que Hamann lo llamó el mejor de los sofistas, pero un sofista al fin y al cabo. Hamann era Sócrates y Rousseau era un sofista; él era el mejor de los sofistas porque comprendía que no todo estaba bien en ese elegante, racional y sensato París.

Con todo, Rousseau seguía siendo un sofista ya que sus doctrinas apelaban a la razón; todavía asumían que había algún tipo de institución, algún modo de vida humana virtuosa y hombres virtuosos. Si ellos pudieran deshacerse de la capa de falsedad que se les había acumulado con el paso de los siglos, si pudieran eliminar la mala sociedad que los había corrompido, entonces podrían vivir bien para siempre, de acuerdo a preceptos eternos. Esto es precisamente lo que los alemanes ponían en cuestión, y era, a su vez, lo que interpretaban que sostenía Rousseau. La única diferencia consistía en que los otros enciclopedistas de París creían que esto podía lograrse mediante reformas graduales, convenciendo a los gobernantes de su punto de vista, apoderándose de algún déspota ilustrado, de modo tal que, si fuera suficientemente ilustrado, instituyera alguna forma más perfecta de vida en la tierra. Rousseau pensaba que la maldita superestructura debía ser desmantelada en su totalidad, que toda la perversa sociedad humana tenía que ser incinerada, como para que surgiera luego un nuevo ave fénix, construido por él y sus discípulos. Pero en principio, lo que Rousseau y los otros enciclopedistas buscaban era lo mismo, aunque tal vez su visión acerca de los métodos a emplear fuera distinta.

Si comparamos este tipo de discurso con lo que decían los alemanes durante esa misma época podremos notar que la actitud de los alemanes era mucho más violenta. Hay un pasaje muy típico del poeta Lenz, que era casi contemporáneo de Rousseau. Lenz decía:

> La acción, la acción es el alma del mundo; no el placer, ni el abandono al sentimiento, tampoco el abandono a la razón, solo la acción; solo mediante la acción nos convertimos en la imagen de Dios, el Dios que crea sin cesar y que sin cesar goza de su obra. Sin acción, todo el placer, todo el sentimiento, todo el conocimiento no es otra cosa que una muerte aplazada. No debemos cejar en nuestro empeño hasta crear un espacio abierto aunque no sea más que un temible desperdicio o un temible vacío; entonces meditaremos sobre él como Dios meditó sobre el desperdicio y el vacío previo a la creación del mundo; entonces algo surgirá. ¡Oh bienaventuranza, oh sensación divina!

Esto es muy distinto de Rousseau, incluso de sus más violentas elucubraciones, de sus más extáticas exclamaciones, y señala una actitud bien diferente. Esta repentina pasión por la acción como tal, este desprecio por todo orden establecido, por toda visión del universo como algo estructural que la tranquila (o incluso intranquila) percepción puede comprender, contemplar, clasificar, describir y en última instancia utilizar, todo esto se da únicamente entre los alemanes.

En lo relativo a sus causas puedo únicamente repetir mi sugerencia previa, a saber: que se debía fundamentalmente a la intensa espiritualidad pietista de la que provenía esta gente y a los estragos de la ciencia que socavaba su fe al remover las certezas religiosas del movimiento, dejando intacto el temperamento pietista.

Si observamos las piezas teatrales de cuarto, quinto y sexto orden de calidad que el llamado movimiento del *Sturm und Drang* alemán produjo entre los años 1760 y 1770 encontraremos un tono muy diferente del que prevalecía en la literatura europea de otros lugares. Tomemos como ejemplo a Klinger, el dramaturgo alemán que escribió la obra denominada *Sturm und Drang* («Tempestad y empuje»), a la que el movimiento le debe su nombre. En una de las obras dramáticas de Klinger llamada *Los Gemelos*, uno de ellos, un poderoso, imaginativo y ardiente romántico, mata a su débil, presuntuoso y desagradable hermano por no permitirle, argumenta, desarrollar su naturaleza personal de acuerdo a las demandas titánicas o demoniacas que ella le impone. En todas las tragedias anteriores

se asumía que en alguna otra sociedad no habría lugar para estas horrendas desgracias. La sociedad es mala; por tanto, debemos mejorarla. Socava a los hombres; pues bien, uno debe poder imaginar una sociedad mejor, como hizo Rousseau, la cual no sofoque a los hombres, donde la gente no luche entre sí, los malos no estén arriba y los buenos abajo, donde los padres no torturen a sus hijos y las mujeres no estén prometidas a hombres que no aman. Tiene que ser posible edificar un mundo mejor. Pero esto no ocurre en la tragedia de Klinger, tampoco en *Julio de Tarento*, la tragedia de Leisewitz.

No deseo seguir enumerando nombres debidamente olvidados, pero en términos generales la esencia de estas obras plantea que hay algún tipo de conflicto insoluble en el mundo, en la naturaleza misma, que determina que los fuertes no puedan convivir con los débiles, que los leones no puedan hacerlo con los corderos. Los fuertes deben tener espacio para respirar y los débiles deben ir al paredón. Si los débiles sufren, es natural que resistan, y es justo que lo hagan, como lo es que los fuertes los eliminen. En consecuencia, el conflicto, el choque, la tragedia, la muerte —todos estos tipos de horrores— están inevitablemente enmarañados en la naturaleza del universo. Esta visión es fatalista y pesimista, no es científica ni optimista, ni siquiera es, en algún sentido de la palabra, espiritual y optimista.

Esta actitud tiene cierta afinidad natural con la concepción de Hamann de que Dios está más cerca de lo anormal que de lo normal. Es algo que él dice abiertamente: lo normal no comprende realmente lo que pasa. Este es un momento original en el que todo el complejo *à la* Dostoievski hace su aparición. En cierto sentido, evidentemente, se trata de una aplicación del cristianismo, aunque bastante nueva al ser tan sincera y profunda. Según esta concepción, Dios está más cerca de los ladrones y prostitutas, de los pecadores y taberneros, dice Hamann, que de los suaves filósofos de París, o de los suaves clérigos de Berlín que intentan reconciliar la religión con la razón, lo que consiste en una degradación y humillación de todo lo que le importa al hombre. Todos los grandes

maestros que han destacado en el empeño humano, señala Hamann, fueron de algún modo hombres enfermos, tuvieron heridas —Hércules, Áyax, Sócrates, san Pablo, Solón, los profetas hebreos, las bacantes, las figuras demoniacas—, ninguno de ellos fue una persona en su sano juicio. Esto, me parece, es el corazón de toda esta violenta doctrina de afirmación personal que constituye el centro del *Sturm und Drang* alemán.

Sin embargo, todos estos dramaturgos son, comparativamente, figuras menores. Me refiero a ellos simplemente para mostrar que Hamann —quien creo merece justamente ser recuperado de la oscuridad del olvido— no estaba solo. La única obra valiosa y digna de atención que produjo el *Sturm und Drang* fue *Werther* de Goethe; es una expresión típica de su autor. Allí tampoco hay cura. No hay ningún modo por el que Werther pueda evitar el suicidio. No hay forma de solucionar el problema, estando Werther enamorado de una señora casada, siendo el voto matrimonial lo que es, y creyendo los dos en él de esta forma. Si el amor de un hombre y el de otro entran en confrontación se da una situación desesperada e impotente que termina necesariamente mal. Esa es la enseñanza moral de *Werther*, y por esto se dice que jóvenes de una y otra comarca de Alemania se suicidaron en su nombre. No se debe a que en el siglo XVIII o en su sociedad en particular no existiera una solución adecuada, sino a que se desilusionaron del mundo y lo representaron como un paraje irracional donde era imposible en principio encontrar una solución.

Este es el ambiente que se desarrolló en Alemania entre los años 1760 y 1770. Pero hubo dos hombres que, según mi opinión, fueron los verdaderos padres del romanticismo. Sin lugar a dudas, tuvieron mayor envergadura que cualquiera de las personas señaladas hasta el momento como responsables del movimiento. Por eso debo ocuparme de ellos ahora. Ambos surgieron de este movimiento, uno fue simpatizante de él y el otro le fue agudamente hostil aunque por su obra fue un promotor de sus ideales, como sucede a veces irónicamente. El primero es Herder, el segundo Kant. Sobre ellos haré algo de hincapié.

No deseo exponer las ideas generales de Herder ni las nuevas nociones con las que transformó nuestra concepción de la historia y de la sociedad; tan amplia fue la influencia que tuvo este extraordinario pensador. Él también fue pietista y prusiano y se rebeló como los otros contra el imperio pulcro de Federico el Grande. Fue este despotismo ordenado e ilustrado —y fue ilustrado—, administrado por intelectuales y funcionarios franceses bajo el liderazgo de un déspota extremadamente inteligente, enérgico y poderoso lo que asfixiaba a estos buenos hombres; incluso a Kant, sin mencionar a Herder, quien era más irascible y de temperamento menos equilibrado. Son tres las doctrinas de Herder sobre las que deseo concentrarme. Han contribuido fuertemente al movimiento romántico y procedieron bastante naturalmente del medio que he descrito. Una es la noción que denominaré expresionismo; la segunda es la de pertenencia, lo que significa pertenecer a un grupo; y la tercera es la concepción de que los ideales —los verdaderos ideales— son con frecuencia incompatibles y que no pueden conciliarse. Cada una de estas tres ideas tuvo un significado revolucionario en la época y merecen ser ligeramente reconsideradas ya que, por lo general, no se les hace justicia, incluso en el caso de los grandes pensadores de la historia de las ideas.

La primera noción, la del expresionismo, es la siguiente: Herder sostenía que una de las funciones fundamentales de los seres humanos era expresarse, hablar; en consecuencia, cualquier cosa que hiciera el hombre expresaba plenamente su naturaleza. Si no lo hacía plenamente era porque él mismo se atrofiaba, o se refrenaba, o le colocaba alguna traba a su energía natural. Esto lo aprendió de su maestro Hamann. Herder era verdaderamente un discípulo fiel y directo de esta figura extraña llamada «der Magus in Norden», el mago del Norte, «mago» en el sentido de «los tres reyes magos».

Para la estética del siglo XVIII —incluso para la estética más pasional de alguien como Diderot, si la comparamos con la seca y convencional del abad Batteux—, el valor de una obra de arte radicaba, en términos generales, en ser lo

que era. El valor de una pintura radicaba en su belleza. Lo que la hacía bella podría discutirse: si era bella porque daba placer, o satisfacía el intelecto, o porque mantenía alguna relación peculiar con la armonía de las esferas o del universo y era una copia de algún original platónico al que el artista tenía acceso en momentos de inspiración; en todo esto podía haber desacuerdos. Pero en lo que todos concordaban era en que el valor de la obra de arte consistía en las propiedades que poseía, en ser lo que era, en ser bella, simétrica, bien formada, o en lo que fuera. Una taza de plata era bella porque era una taza bella, porque poseía las propiedades de belleza, cualquiera que fuera el modo en que se definiera la belleza. Esto nada tenía que ver con quién la hubiera hecho, ni con la razón por la que fue hecha. El artista tomaba el lugar de algo así como un proveedor y decía: mi vida privada no es asunto del que compre mi obra; se me ha pedido una taza de plata y aquí está, yo la suministro. No es asunto de nadie que yo sea un buen esposo o un buen ciudadano, un buen hombre o un creyente. Han encargado una mesa y aquí está la mesa. Si es sólida y firme, tal como la quieren, ¿qué pueden tener que reprocharme? Se me ha pedido una pintura, un retrato; si es un buen retrato, lleváoslo. Soy Mozart, soy Haydn, espero producir una bella composición musical, es decir, una cuya belleza sea reconocida por otros, y por la que se me pague una comisión adecuada y se me convierta tal vez en un artista de fama inmortal. Esta es la típica visión del siglo XVIII, y es la de una gran cantidad de gente, probablemente la de la mayoría de la gente desde entonces.

Esta no era la visión que tomaron los alemanes de los que nos estamos ocupando; en particular, no era la de Hamann, ni tampoco la de Herder. Para ellos una obra de arte es la expresión de alguien, siempre es una voz que nos habla. Es la voz de un hombre dirigiéndose a otro hombre. Sea una taza de plata o una composición musical o un poema, o incluso un código de leyes; sea lo que fuere, cualquier artefacto creado por manos humanas es en alguna medida la expresión, consciente o inconsciente, de la actitud de vida de su creador. Cuando

apreciamos una obra de arte, se nos pone de algún modo en contacto con el hombre que la creó; y la obra nos habla. Esta es la doctrina. En consecuencia, la idea de que un artista deba decirnos: «Como artista hago lo siguiente, pero como ciudadano u esposo hago esto otro», la noción misma de que puedo fragmentarme en compartimentos y decir que con una mano hago una cosa pero que esto no tiene relación con lo que está haciendo la otra mano, de que mis convicciones personales no tienen conexión con los discursos que pongo en boca de los personajes de mi tragedia, de que soy simplemente un proveedor y que lo que debe evaluarse es la obra de arte y no su creador, que la biografía, la psicología, las intenciones, la esencia total del artista es irrelevante a la obra de arte, esta doctrina era violentamente rechazada por Herder y por aquellos que lo seguían. Tomemos como ejemplo la música folclórica. Si una canción folclórica nos habla, argumentaban ellos, es porque la gente que la creó era tan alemana como nosotros, y nos hablaban a nosotros que pertenecíamos a la misma sociedad; y porque eran alemanes usaban matices particulares, sucesiones específicas de sonidos, palabras específicas que, conectadas de cierta manera y navegando sobre la gran ola de palabras, símbolos y experiencias sobre la que navegan todos los alemanes, tenían algo peculiar que decirle a ciertas personas que no podían transmitirle a otras. Los portugueses no pueden comprender el espíritu de una canción alemana del modo en que pueden hacerlo los alemanes y estos últimos no pueden entender el espíritu de una canción portuguesa. El hecho mismo de que exista tal cosa como el espíritu de estas canciones hace suponer que no son objetos simplemente equiparables a los objetos de la naturaleza, que no nos hablan. Por el contrario, son artefactos, es decir, algo que el hombre ha creado con el propósito de comunicarse con otros hombres.

Esta es la doctrina del arte como expresión, como comunicación. Herder parte de esta tesis y la desarrolla del modo más poético e imaginativo posible. Sostiene que algunas cosas son creadas por individuos, mientras que otras por grupos. Algunas son creadas conscientemente, mientras que otras inconscientemente. Si nos preguntamos quién ha creado la canción folclórica, la danza folclórica, las leyes alemanas, la moral alemana, quién ha creado las instituciones bajo las que vivimos, no podemos ofrecer una respuesta; esta yace envuelta en la niebla de la antigüedad impersonal; y, sin embargo, son una creación del hombre. El mundo es lo que de él hacen los hombres; nuestro mundo, nuestro mundo alemán, está construido por otros alemanes, y por eso huele, se siente, se ve, suena para nosotros del modo en que lo hace. A partir de esto Herder desarrolló la concepción de que todos los hombres buscan pertenecer a un grupo, o que de hecho pertenecen a alguno, y que si se les separa de este se sentirán alienados y fuera de contexto. Toda esta concepción de estar en contexto, o desarraigado, toda esta idea de raíces, de pertenecer a un grupo, a una secta, a un movimiento, fue en gran medida inventada por Herder. Hay anticipaciones de esto en la maravillosa obra de Vico, la *Ciencia nueva*, aunque (repito) esto ha sido olvidado, y aunque Herder pudo haberla leído a fines de la década de 1770 parece haber desarrollado la mayoría de sus ideas antes de la fecha en la que pudo haber visto la obra de este gran predecesor italiano.

La convicción fundamental de Herder era aproximadamente la siguiente. Todo hombre que desea expresarse utiliza palabras. Las palabras no son de su invención, pertenecen ya a cierta corriente heredada de imágenes tradicionales. Asimismo, esta corriente ha sido alimentada por la expresión de otros hombres. Un hombre tiene más en común, algo de índole impalpable, con otros hombres que la naturaleza ha emplazado cerca de él que con hombres más lejanos. Herder no se vale de un criterio sanguíneo, tampoco de uno racial. Él habla de la nación, si bien la palabra alemana *Nation* en el siglo XVIII no tenía la connotación que adquiere en el XIX. Habla de la lengua como vínculo, y del suelo como vínculo, y la tesis, en términos generales, es la siguiente: lo que tienen en común las personas que pertenecen a un mismo grupo es más directamente responsable de su ser que aquello que comparten con personas de otros lugares. El modo en que, por ejem-

plo, un alemán se levanta y se sienta, baila, legisla, su letra, poesía y su música, el modo en que se peina el cabello y en que filosofa, todo esto tiene una *Gestalt* común e impalpable. Todas estas acciones tienen cierto modelo cualitativo en virtud del cual son reconocidas como alemanas, tanto por él como por otros; se reconocen en lo que difieren de actos similares realizados por los chinos. Los chinos también se peinan los cabellos, escriben poesía, poseen leyes, cazan y obtienen su alimento de diferentes modos y hacen sus ropas. Hay también algo común a la forma en que todos los hombres reaccionan a similares estímulos naturales. Sin embargo, hay una *Gestalt* cualitativa peculiar que califica a ciertos grupos humanos, tal vez no sean nacionalidades, tal vez estos grupos sean más pequeños. Herder no era ciertamente un nacionalista si por esto se entiende la creencia en algún tipo de esencia profunda e impalpable relacionada con la sangre o la raza. Todo lo que él pensaba era que los grupos humanos se desarrollaban de un modo similar al crecimiento vegetal o al animal, y que las metáforas orgánicas, botánicas o biológicas eran más adecuadas para describir tal crecimiento que las químicas o matemáticas empleadas por los agentes de difusión científica franceses del siglo XVIII.

De esto se derivan ciertas conclusiones románticas; es decir, conclusiones que afectaron al antirracionalismo, al menos al modo en que se entendía en el siglo XVIII. La conclusión principal en cuanto a nuestros propósitos inmediatos es la siguiente: claramente, los objetos no se pueden describir sin hacer referencia a los propósitos de sus creadores. El valor de una obra de arte debe analizarse en relación con el grupo particular al que se dirige, de la intencionalidad del hablante, del efecto sobre los interlocutores y del vínculo que se crea automáticamente entre el hablante y el interlocutor. Es una forma de comunicación y, por tanto, no puede tener un valor impersonal ni eterno. Si deseamos comprender alguna obra de arte creada por un griego de la Antigüedad no tiene utilidad alguna usar criterios intemporales de belleza aplicables a toda obra de arte y considerar entonces si esta es o no bella

en función de dichos criterios. A menos que comprendamos quiénes eran los griegos, qué deseaban, cómo vivían; a menos que (como dice Herder, haciéndose eco de Vico) por un acto de la más enorme dificultad, con el mayor esfuerzo posible de la imaginación, entremos en los sentimientos de esta gente tan extraña para nosotros —lejana en tiempo y en espacio—; a menos que intentemos por un acto de la imaginación reconstruir dentro de nosotros la forma de vida que llevaba esta gente —sus leyes, sus principios éticos, la apariencia de sus calles, sus diferentes valores—; a menos que intentemos, en otras palabras, vivir nosotros mismos su forma de vida —todo esto es hoy un lugar común, pero no lo era entre 1760 y 1770, cuando se habló de ello por primera vez—; a menos que intentemos hacer eso, las posibilidades de comprender verdaderamente su arte, sus escritos, lo que quiso decir Platón o de saber quién fue en verdad Sócrates son mínimas. Sócrates no es para Herder el sabio intemporal que era para la Ilustración francesa —el eterno sabio racionalista—; tampoco es simplemente el irónico provocador de pomposos sabelotodos, modo en el que lo concebía Hamann. Sócrates es un ateniense del siglo V que vivió en la Atenas del siglo V; no vivió en el siglo IV, ni en el II, no vivió en Alemania, ni en Francia, sino en Grecia, solamente allí y solamente entonces. Para comprender la filosofía griega debemos comprender el arte griego; y para comprender el arte griego debemos comprender la historia griega y la geografía griega, debemos observar las plantas que ellos observaron, conocer el suelo en el que vivieron, y así sucesivamente.

Se convierte esto entonces en el comienzo de toda esta noción de historicismo, de evolucionismo: la concepción de que podemos comprender a otros seres humanos únicamente en función de un medio ambiente completamente diferente del nuestro. Este es también el origen de la noción de pertenencia. Herder es verdaderamente el primero en dilucidar esta noción y por ello rechaza toda concepción del hombre cosmopolita, del que está igualmente en contexto en París o en Copenhague, en Islandia o en India. Una persona pertene-

ce al lugar de donde es, la gente tiene raíces, pueden crear únicamente en función de aquellos símbolos en los que fueron criados, y lo fueron en función de alguna sociedad cerrada que les hablaba en un único modo inteligible. Cualquier hombre que no haya tenido la buena fortuna de pasar por esto, que haya sido criado sin raíces, en una isla desierta, por sus propios medios, en exilio, como *emigré*, está en gran medida debilitado y sus poderes creativos están automáticamente reducidos. Esta no era una doctrina que pudo haber sido comprendida, y mucho menos, aprobada por los pensadores racionalistas, universalistas, objetivistas y cosmopolitas del siglo XVIII francés.

Pero de todo esto se deriva también una conclusión mucho más alarmante, una que Herder no llegó tal vez a enfatizar del todo, y es la siguiente. Si el valor de toda cultura reside en aquello que busca —como él dice, toda cultura tiene su propio centro de gravedad—, debemos determinar cuál es ese centro, o como él lo denomina, ese *Schwerpunkt*, antes de que podamos comprender siquiera cómo eran estos hombres en general. Pues no tiene utilidad alguna evaluar estas cosas desde la perspectiva de otro siglo o de otra cultura. Luego, si hacemos eso, comprenderemos entonces que diferentes edades tenían distintos ideales y que cada uno de ellos era, a su modo, válido para su tiempo y lugar; y es más, que hoy, desde nuestra actualidad, podemos admirarlos y apreciarlos.

Pero consideremos esto ahora. Al comienzo intenté señalar que uno de los grandes axiomas de la Ilustración del siglo XVIII —que es lo que el romanticismo vino a destruir— residía en que era posible descubrir respuestas válidas y objetivas a toda gran pregunta que agitara a la humanidad: cómo vivir, cómo ser, qué es el bien, qué es el mal, qué es lo correcto, qué es lo incorrecto, qué es lo bello, qué es lo feo, por qué actuar de este modo y no de otro. Todas estas respuestas podían obtenerse por un método especial recomendado por un pensador particular; y todas podían formularse en proposiciones, las cuales, si eran verdaderas, serían compatibles unas con otras

—serían tal vez incluso más que compatibles, estarían a lo mejor vinculadas las unas con otras—. Y, tomadas en su conjunto, conformarían ese ideal, ese perfecto estado de cosas que, por una razón u otra, todos desearíamos que se hiciera realidad, fuera este o no factible o viable.

Pero supongamos ahora que Herder esté en lo cierto: supongamos que los griegos del siglo V pudieran solamente aspirar a un ideal diferente del de los babilonios, que la visión de la vida de los egipcios, sostenida por ellos porque vivían en Egipto, tenían una geografía y un clima diferentes, porque descendían de personas cuya ideología era completamente distinta de la de los griegos; supongamos que lo que deseaban los egipcios era diferente de lo que querían los griegos, siendo igualmente válido y fructífero. Herder es, realmente, uno de esos pocos pensadores del mundo que adora las cosas por ser lo que son, y que no las condena por no haber sido de otro modo. Para Herder todo es encantador. A él le agrada Babilonia y Asiria, le agrada India y Egipto. Piensa bien de los griegos, del Medievo, del siglo XVIII, piensa bien de prácticamente todo con la excepción del ambiente inmediato de su tiempo y lugar. Si hay algo que le desagrada a Herder es la eliminación de una cultura por otra. Le desagrada Julio César porque sometió a una gran cantidad de culturas asiáticas, y ahora no podremos saber qué buscaban en esa época los capadocios. Le desagradan las Cruzadas porque perjudicaron a los bizantinos o árabes y estas culturas tienen derecho a expresarse del modo más rico y completo, sin las pisoteadas de todos estos caballeros imperialistas. Le desagradaba toda forma de violencia, de coerción, de deglución de una cultura por otra, ya que deseaba que todo fuera, lo más posible, lo que debía ser. Herder no es el inventor ni el autor —como se dice a veces— del nacionalismo, aunque sin duda algunas de sus ideas influenciaron el nacionalismo; él es autor de algo —no sé en realidad cómo denominarlo— más semejante al populismo. Es decir (para ejemplificar sus formas más cómicas), él es el promotor de todos esos anticuarios que desean que los nativos sean tan nativos como lo fueron siempre; de aquellos a

los que les agrada el arte y la artesanía y que detestan la estandarización; de todos aquellos a quienes les gusta lo curioso, que desean preservar las más exquisitas formas del antiguo provincianismo sin la contaminación despreciable de la uniformidad metropolitana. Herder es el padre, el ancestro de todos esos viajeros, esos aficionados que merodean por el mundo desentrañando distintas formas de vida olvidadas, que se deleitan en todo lo que es peculiar, extraño, nativo, en todo lo que está intacto. En ese sentido, Herder alimentó en gran medida las corrientes del sentimentalismo humano. De cualquier forma, ese es el temperamento de Herder y por ello —porque estaba interesado en que todo alcanzara sus posibilidades, es decir, que todo se desarrollara del modo más rico y pleno posible— la noción de que pudiera existir un único ideal para todo hombre en todo lugar se volvía incomprensible. Si los griegos habían tenido un ideal que era perfecto para ellos como griegos, si los romanos habían tenido un ideal que, aunque menos perfecto, era lo máximo que podía hacerse para gente que era, lamentablemente, romana, personas —al menos según Herder— claramente menos dotadas que los griegos, si la temprana Edad Media había producido magníficas obras como el *Cantar de los nibelungos* —obra que él admiraba— o digamos, otras épicas tempranas que él consideraba expresiones simples, heroicas y no contaminadas de personas puras que vagaban por los bosques sin haber sido todavía aplastadas por un vecino celoso y temible que pisoteara brutalmente su cultura, si todo esto era cierto, también era verdad que no podíamos tener todos estos ideales juntos.

Pero ¿cuál es el modelo de vida ideal? No podemos, al mismo tiempo, ser griegos, fenicios y medievales; orientales y occidentales; norteños y sureños. No podemos alcanzar los ideales más altos de todas las épocas y lugares al mismo tiempo. Ya que es imposible hacerlo, la noción de vida perfecta se viene abajo, la noción de que hay un único ideal humano que todo hombre debe buscar, de que esta búsqueda pueda tener una respuesta definitiva como la tienen, en principio,

ciertas preguntas de la química, la física o la matemática; o si no una respuesta definitiva, al menos una más próxima a lo definitivo, con la esperanza de que cuanto más avancemos en esa dirección más cerca estemos de la respuesta final. Si esto es cierto de la física, la química y la matemática, y, como proponía el siglo XVIII, también de la ética, la política y la estética, si es posible establecer criterios que nos digan qué es lo que hace que una obra de arte sea perfecta, que una vida, un carácter, una constitución política sean perfectos, si es posible ofrecer estas respuestas fehacientemente, es solo mediante la suposición de que todas las otras respuestas, por interesantes y fascinantes que sean, son falsas. Pero si Herder está en lo correcto, si era correcto que los griegos actuaran como griegos y que los indios como indios, si el ideal griego y el indio eran totalmente incompatibles —cosa que Herder enfatizaba con cierta alegría—, si la variedad y la diferencia del mundo no eran meramente un hecho sino algo que debíamos festejar —que es lo que él creía y alababa la variada imaginación del creador, la creatividad y las infinitas oportunidades del hombre, la inagotable ambición humana y el entusiasmo general de vivir en un mundo en el que nada podía agotarse—, si esa era la situación, entonces la noción de una respuesta definitiva a la pregunta de cómo debemos vivir perdía sentido. No podía significar absolutamente nada, ya que todas estas respuestas eran, probablemente, incompatibles entre ellas.

De aquí la conclusión final de Herder: básicamente, cada grupo humano debe buscar aquello que está en su interioridad, que es parte de su tradición. Cada hombre pertenece al grupo al que pertenece; su función como ser humano consiste en decir la verdad tal como él la ve; su visión de la verdad es tan válida como la que tienen otros. De esta vasta variedad de colores se puede construir un mosaico maravilloso; pero nadie puede verlo en su totalidad, ni la totalidad del bosque, solo Dios puede ver todo el universo. Dado que los hombres pertenecen al lugar al que pertenecen y que viven donde viven, son incapaces de hacerlo. Cada época tiene su propio

ideal y, por tanto, cualquier retorno nostálgico al pasado es un sinsentido. Por ejemplo: «¿Por qué no podemos ser como los griegos?», «¿Por qué no podemos ser como los romanos?» —que es posiblemente lo que los filósofos políticos, o los pintores, o los escultores franceses del siglo XVIII se preguntaban— carece de significado. La noción de retorno a la Edad Media, a las virtudes romanas, a Esparta, de retorno a Atenas, o cualquier otra forma de cosmopolitismo; «¿por qué no podemos crear un Estado mundial donde todos constituyan —a modo de ladrillos ideales— una estructura eterna, una estructura indestructible construida por métodos infalibles y que sea *la* verdad?», todo esto se vuelve un sinsentido, algo carente de significado y contradictorio en sí mismo. Y al permitir la emergencia de esta doctrina, Herder le asestó el más terrible golpe al cuerpo del racionalismo europeo, golpe del que nunca se recuperó.

En este sentido Herder es, sin duda, uno de los padres del movimiento romántico. Es decir, uno de los padres del movimiento cuyas características incluyen la negación de la unidad, de la armonía, de la compatibilidad de ideales, ya sea en el ámbito de la acción o en el del pensamiento. El postulado sobre la acción de Lenz que he citado antes —la acción, siempre la acción, démosle lugar; solamente podemos vivir en acción, si no nada es digno de valor— está muy de acuerdo con la visión de Herder, ya que para él la vida consiste en expresar la experiencia propia tal y como nos ocurre, comunicándosela a los otros con la totalidad de nuestra personalidad. Lo que los hombres interpretarán de ella en doscientos años, en quinientos, en dos mil años, no le interesa a Herder, no lo encuentra un motivo de preocupación. Esta es una opinión engorrosa, sumamente nueva y extremadamente revolucionaria sobre lo que ha sido —en los últimos dos mil años— la sólida *philosophia perennis* de Occidente, según la cual todas las preguntas tienen respuestas verdaderas, toda respuesta verdadera puede, en principio, ser alcanzada, y todas las respuestas son, en principio, compatibles o combinables en una totalidad armónica a la manera de un rompecabezas. Si Herder estaba en lo correcto, esta visión es falsa. Y debido a esto, durante los siguientes ciento setenta años, los hombres comenzaron a discutir y a luchar, tanto de forma práctica como teórica, tanto durante el curso de las guerras nacionalistas revolucionarias como durante los violentos conflictos doctrinarios, tanto en la esfera de las artes como en la del pensamiento.

IV
Los románticos moderados

Me dedicaré ahora a tres pensadores alemanes, a dos filósofos y a un artista —un dramaturgo— que dejaron una profunda huella en el movimiento romántico, tanto en Alemania como más allá de sus fronteras. Estos románticos podrían llamarse, con justicia, «románticos moderados». Luego me ocuparé de los románticos desenfrenados en quienes, en última instancia, desembocó este movimiento.

«La naturaleza de las cosas», dijo alguna vez Rousseau, «no es lo que nos trastorna, solo la mala voluntad lo hace». Esto es probablemente cierto para la mayoría de la humanidad. Pero hubo algunos alemanes del siglo XVIII para quienes esto era definitivamente falso. A ellos no les trastornaba meramente la mala voluntad de la gente sino la naturaleza de las cosas. Uno de ellos fue el filósofo Immanuel Kant.

Kant odiaba el romanticismo. Detestaba toda forma de extravagancia, de fantasía, lo que él llamaba el *Schwärmerei:* cualquier tipo de exageración, misticismo, vaguedad, confusión. Sin embargo, se le considera con justicia uno de los padres del romanticismo, en lo que hay cierta ironía. Kant fue educado como Hamann y Herder —a quienes conocía— en un ambiente pietista. Consideraba a Hamann un místico patético y aturdido. De Herder, tampoco le agradaban los escritos por sus amplias generalizaciones no apoyadas en evidencias y por sus abarcadoras e imaginativas conclusiones que —pensaba— eran ofensivas a la razón.

Kant fue un admirador de las ciencias. Tenía una mente extremadamente precisa y lúcida: escribió de modo oscuro, aunque rara vez de modo impreciso. Él mismo fue un distinguido científico (fue cosmólogo). Tal vez creyó más profundamente en los principios científicos que en cualquier otro y consideró que la tarea de su vida consistía en explicar los fundamentos de la lógica y del método científico. Le desagradaba todo lo que fuera en algún aspecto rapsódico o confuso. Le agradaban, en cambio, la lógica y el rigor. Él consideraba que aquellos que hacían objeciones a dichas cualidades eran intelectualmente indolentes y creía que la lógica y el rigor eran ejercicios difíciles para la mente humana y que habitualmente aquellos que encontraban dificultad en ellos inventaban objeciones sin fundamento. Sin duda, hay una gran cuota de verdad en lo que decía. Pero si Kant es de alguna forma el padre del romanticismo, no lo es en tanto crítico de las ciencias ni tampoco como científico, sino, específicamente, por su filosofía moral.

Kant estaba auténticamente intoxicado con la idea de la libertad humana. Su educación pietista no resultó en las rapsódicas comuniones personales de Hamann y otros, sino que lo llevó a preocuparse intensamente por la vida interior y moral del hombre. Una de sus convicciones era que todo hombre era consciente de la diferencia entre, por un lado, las inclinaciones, los deseos y las pasiones que lo arrastran y que son parte de su naturaleza emocional, sensible o empírica y, por otro lado, la noción del deber, de obligación, que entra —frecuentemente— en conflicto con el placer y con las inclinaciones. La confusión entre estas dos nociones le parecía una falacia de orden primario. Él pudo muy bien haber citado las famosas palabras de Shaftesbury, quien se oponía a la visión de que el hombre estaba determinado o condicionado por factores externos. El hombre, decía Shaftesbury a principios del siglo XVIII, no es «un Tigre fuertemente encadenado», o «un Mono bajo la Disciplina del Látigo»; es decir, un tigre preso del miedo al castigo, o un mono bajo la influencia del látigo del deseo, o nuevamente, del miedo al castigo.

El hombre es libre, tiene una libertad innata y original; y esta libertad, según Shaftesbury, nos otorga el privilegio de ser nosotros, de hacernos dueños de nosotros mismos. Pero esto, en el caso de Shaftesbury, era meramente un *obiter dictum* que no tenía mucha relación con el resto de su filosofía. En el caso de Kant, esto se convirtió en un obsesivo principio central. Para él, el hombre es hombre únicamente porque elige. La diferencia entre el hombre y el resto de la naturaleza —ya sea animal, inanimada o vegetal— es que el resto de las cosas se rige por la ley de causalidad, las cosas siguen rigurosamente cierto esquema preestablecido de causa y efecto. El hombre, en cambio, es libre de elegir lo que desea. Esto, la voluntad, es lo que distingue a los seres humanos de los objetos de la naturaleza, lo que le permite al hombre elegir entre el bien y el mal, entre lo correcto y lo incorrecto. No hay mérito alguno en escoger lo correcto a menos que sea posible escoger lo incorrecto. Las criaturas que están determinadas a elegir perpetuamente lo bueno, bello y verdadero —cualquiera que sean las causas— no tendrían mérito, ya que por nobles que fueran sus resultados su modo de actuar sería siempre automático. En consecuencia, Kant suponía que toda esta noción de mérito moral —esta noción de recompensa moral, vinculada al hecho de que elogiamos y culpamos, de que consideramos que hemos de felicitar o de reprobar a los seres humanos por actuar de este o aquel modo— presupone el hecho de que los hombres son capaces de elegir libremente. Por esta razón, Kant sentía una intensa antipatía —al menos en lo político— por el paternalismo.

Hay dos obstáculos fundamentales que obsesionaron a Kant durante toda su vida. Uno es la obstrucción de los hombres y el otro es la de las cosas. La obstrucción de los hombres es un tema suficientemente conocido. En un breve ensayo llamado «Una respuesta a la pregunta: "¿Qué es la Ilustración?"», Kant establece que ser ilustrado no se refiere a otra cosa que a la capacidad de los hombres de determinar sus propias vidas, es cortar con las determinaciones ajenas, alcanzar la madurez y autodeterminarse, para bien o para mal,

sin descansar demasiado en la autoridad, en ninguna institutriz: ni en el Estado, ni en los padres, ni en las nodrizas, ni en la tradición, ni en ningún tipo de valores instituidos en los que recaiga por completo la responsabilidad moral. El hombre es responsable de sus propios actos. Si cede su responsabilidad, o si es demasiado inmaduro como para ponerla en práctica, él es *pro tanto* un bárbaro, alguien que carece de civilización, o un niño. La civilización es madurez y la madurez es autodeterminación, es estar determinado por consideraciones racionales y no verse empujado ni arrastrado por algo sobre lo que no se tiene control, en particular, por otras personas. «Un *gobierno paternalista*», dice Kant —se refiere a Federico el Grande implícitamente, ya que hubiera sido arriesgado para un profesor de Königsberg hacerlo abiertamente— basado en la benevolencia de un gobernante que trata a sus súbditos como «a niños [...] constituye la mayor forma de *despotismo*», y «destruye la libertad». En algún otro lugar escribió lo siguiente: «Un hombre que depende de otro hombre ya no es un hombre, él ha perdido su posición, él no es más que la propiedad de otro hombre».

Kant es, en su filosofía moral, particularmente vehemente contra toda forma de dominación de un ser humano por otro. Él es, verdaderamente, el padre de la noción de la explotación como mal. No creo que podamos encontrar antes del siglo XVIII, y en particular antes de Kant, demasiado sobre la explotación como un mal. En efecto, ¿por qué habría de ser tan censurable que un hombre use a otro hombre para satisfacer sus propios intereses y no los ajenos? Tal vez existan peores vicios; tal vez sea más censurable la crueldad, o —como mantenía la Ilustración— la ignorancia, la indolencia u otras cosas semejantes. Esto no es así para Kant. El empleo de otras personas para satisfacer fines propios y no los de esas personas le parece una forma de degradación impuesta por un hombre sobre otros, un modo de cercenar a la gente, de quitarles aquello que los distingue como hombres, a saber, su libertad de autodeterminación. Por esto encontramos en Kant un sermoneo tan apasionado en contra de la explotación, la

degradación, la deshumanización y todo aquello que luego habría de convertirse en moneda corriente de los escritores liberales y socialistas de los siglos XIX y XX: la noción de degradación, de cosificación, de mecanización de la vida, de alienación impuesta por hombres sobre otros hombres, de enajenación, de utilización del hombre como objeto, como materia prima para otros, del tratamiento del hombre como entidad que se puede forzar, determinar o educar contra su voluntad. El carácter monstruoso de todo esto, la idea de que esto es, moralmente, lo peor que un ser humano puede hacerle a otro queda de manifiesto en esta apasionada propaganda kantiana. Sin duda, esta temática también se puede encontrar en autores anteriores a Kant —en particular, en algunos escritores cristianos— pero fue él quien la secularizó por primera vez y la convirtió en materia común europea.

Esta es, en efecto, una noción fundamental. Pero ¿por qué sintió esto Kant? Porque pensaba que los valores eran entidades que los seres humanos generaban por sí mismos. La noción era la siguiente: si los seres humanos dependen en sus acciones de algo exterior a ellos y que está fuera de su control, si, en otras palabras, el origen de la conducta de los hombres no está en ellos mismos sino en otra cosa, no pueden ser considerados seres responsables. Si no son seres responsables, entonces no son completamente seres morales. Y si no lo son, las distinciones humanas entre lo correcto y lo incorrecto, entre lo libre y lo carente de libertad, entre el deber y el placer, son engaños. Kant no estaba dispuesto a aceptar esto y, en efecto, lo negaba. Consideraba que el reconocimiento de la existencia de cursos de acción que podemos decidir si seguir o no era un dato primario de la conciencia; tanto como el hecho de que vemos mesas, sillas, árboles y objetos en el espacio, de que percibimos otros objetos en la naturaleza. Este es un dato básico. Y si esto es así, no es posible que los valores, es decir, los fines u objetivos que persigue el hombre, estén fuera de nosotros —ya sea en la naturaleza o en Dios—, ya que si lo estuvieran, y si su intensidad determi-

nara nuestras acciones, seríamos esclavos de ellos. Y esta sería una forma extremadamente sublime de esclavitud, aunque esclavitud al fin. Ser indómito, libre, es comprometerse libremente con algún tipo de valores morales. Podemos hacerlo o no con cierto valor, pero la libertad radica en el compromiso mismo y no en el estatus del valor, ya sea racional u otro. Reside en el hecho de que asumimos el compromiso o no lo hacemos; de que podemos asumirlo, aunque no sea necesario hacerlo. Aquello con lo que decidimos comprometernos es otra cuestión —una que puede analizarse por vías racionales— pero el compromiso o la falta de ella es lo que, fundamentalmente, convierte a un valor en un valor para uno. En otras palabras, el hecho de calificar un acto como bueno o malo, como correcto o incorrecto, significa afirmar que existen, de hecho, acciones libres y de autodeterminación por parte de los seres humanos, lo que luego habría de llamarse conducta *engagée*, de compromiso o conducta no indiferente.

A esto se refiere Kant cuando dice que los hombres son un fin en sí mismo. Y ¿qué otra cosa podría ser un fin? Los hombres eligen cursos de acción a seguir. De tener que sacrificar la libertad de un hombre es necesario hacerlo por algo que esté por encima de él. Y nada es más elevado que aquello que los hombres consideran como el valor moral más alto. Calificar una cosa como de alto valor moral significa que alguien está dispuesto a vivir o a morir por ella; a falta de esto, no tendremos el quid que la hace un valor moral. Un valor se constituye en valor por la elección del hombre —al menos así ocurre con el deber, o con un fin que trasciende al deseo y a las inclinaciones— y no por un atributo intrínseco al valor, no por algo ajeno al hombre. Los valores no son estrellas de algún firmamento moral, son interiores; son lo que los seres humanos eligen libremente como razón de vida, de lucha o de muerte. Este es el sermón fundamental de Kant. Él no desarrolla demasiados argumentos alrededor de esto; simplemente lo propone como una verdad evidente, en una serie de proposiciones más o menos repetidas.

Pero, según Kant, más siniestra que la obstrucción, el avasallamiento, el apisonamiento y la intimidación de los hombres es la pesadilla del pensamiento determinista, la esclavitud de los hombres por la naturaleza. Si, dice Kant, aquello que es cierto para la naturaleza inanimada —es decir, la ley de la causalidad— fuera también cierto para todos los aspectos de la vida humana, no existiría la moralidad. Ya que entonces los hombres estarían enteramente condicionados por factores externos, e incluso cuando se engañaran a sí mismos suponiéndose libres estarían de hecho determinados. En otras palabras, para Kant, el determinismo, en particular el determinismo mecanicista, es incompatible con cualquier forma de libertad, de moralidad y es, en consecuencia, falso. Por determinismo entiende cualquier tipo de determinación por parte de factores externos, ya sean materiales —físicos o químicos—, de los cuales trataba el siglo XVIII, o pasiones, las cuales eran entendidas como algo irresistible para el hombre. Si decimos de una pasión que es más fuerte que nosotros, que no la pudimos evitar, que cedimos a ella, que fuimos arrastrados por ella, que nos incapacitó, que nos abrumó, estamos confesando nuestra impotencia y esclavitud.

Para Kant, esta situación no era necesariamente así. La cuestión del libre albedrío había sido un enigma desde la Antigüedad. Fue inventada por los estoicos y ha ocupado la imaginación humana desde entonces. Kant lo veía como una pesadilla y cuando le presentaron la solución oficial al problema —a saber, que si bien nuestra elección es, en efecto, una elección (podemos elegir entre una cosa u otra; nadie puede negar esto), los objetos entre los que hemos de escoger y nuestros mecanismos de selección están determinados—, la rechazó. En otras palabras, la doctrina oficial sostenía que si bien era cierto que, cuando había alternativas, era posible elegir entre una u otra, el solo hecho de encontrarnos en una situación donde *estas* (y no otras) eran las alternativas, y el hecho de que nuestra voluntad estuviera determinada, de alguna manera, por esa situación, significaba que, a pesar de que actuábamos según nuestra voluntad, ella no era auténticamente li-

bre. Kant consideró que esta solución era un subterfugio miserable que no podía convencer a nadie. Y en consecuencia, cortó toda ruta posible de escape; es decir, todas las rutas oficiales que habían propuesto otros filósofos que se sentían también perturbados por el problema. Este tema, aunque fue particularmente central para Kant, también ha dominado el pensamiento europeo, y desde entonces, en alguna medida, la acción europea.

Constituye un problema que ha obsesionado tanto a filósofos como a historiadores del siglo XIX y también de nuestro siglo. Ha surgido hoy bajo diferentes formas con peculiar agudeza, por ejemplo, como debate entre los historiadores sobre los roles relativos de los individuos y de las vastas fuerzas impersonales en la historia, ya sean sociales, económicas o psicológicas. Ha surgido bajo la forma de varios tipos de teoría política: hay quienes sostienen que los hombres están determinados, por ejemplo, por su posición objetiva en una estructura —digamos, por la estructura de clase— y hay quienes mantienen que no lo están, o al menos, que no están completamente determinados de tal modo. Surge en la teoría legal como un desacuerdo entre aquellos que dicen que el crimen es una enfermedad —y que debería remediarse por medios médicos ya que es algo de lo que el criminal no es responsable— y aquellos que sostienen, en cambio, que el criminal tiene capacidad de decisión sobre su conducta, y, en consecuencia, que curarlo, aplicarle un tratamiento médico constituye un insulto a su innata dignidad humana. Esta última fue, ciertamente, la posición tomada por Kant. Él creía en el castigo retributivo (lo que se considera hoy una posición retrógrada, y probablemente lo sea) porque pensaba que el hombre preferiría ser enviado a prisión más que a un hospital; pues si había hecho algo por lo que se le culpaba o castigaba, ya que pudo haberse abstenido de hacerlo, todo esto presuponía que era un ser humano con poder de elección (aun cuando eligiera mal), y no alguien meramente condicionado por fuerzas incontrolables; digamos, por el inconsciente, el medio ambiente, el trato propiciado por sus

padres, o miles de otros factores que lo convertían en alguien incapaz de actuar de otro modo; o por ignorancia, o por alguna enfermedad física. Él sostenía que esto constituía un insulto mayor para el criminal, puesto que lo trataban como a un animal o como una cosa en lugar de como a un ser humano.

Kant trata este asunto con pasión, y me gustaría exponer todos los matices de su posición. Según él, la generosidad, por ejemplo, es un vicio, ya que es en definitiva una forma de condescendencia y de patrocinio. Se trata, en última instancia, de lo que los ricos dan a los pobres. En un mundo que fuera justo no haría falta la generosidad. A Kant, la compasión le parece una virtud detestable. Él preferiría ser ignorado, insultado, maltratado antes que ser objeto de compasión, ya que presupone una condición de superioridad por parte de quien compadece sobre quien es compadecido, y esta superioridad era algo que él rechazaba firmemente. Todos los hombres son iguales, todos los hombres son capaces de determinarse a sí mismos, y si uno se compadece de otro, lo está reduciendo a un animal o a una cosa, o al menos, a un objeto lastimoso. Esto era para Kant el insulto más temible a la dignidad y a la moral humana.

Esta era la concepción moral kantiana. A Kant le espantaba la noción de un mundo exterior mecánico; y si Spinoza y los deterministas del siglo XVIII estaban en lo cierto —Helvétius, Holbach o los científicos, por ejemplo—, si el hombre era simplemente un objeto de la naturaleza, una masa de músculos, hueso, sangre y nervios determinada por fuerzas exteriores como los animales y los objetos, entonces el hombre no era más que una «rueda dentada». Se movía, aunque no por voluntad propia. No era más que un reloj. Estaba programado, hacía tictac, pero no se programaba a sí mismo. Este tipo de libertad no era libertad alguna y carecía por completo de valor moral. De ahí el rechazo que siente Kant por el determinismo a ultranza, y el gran hincapié que hace sobre la voluntad del hombre. A esto lo denomina autonomía. Ser vapuleado por factores externos a uno mismo, ya sean fí-

sicos o emocionales es, para él, la heteronomía, es decir, la dependencia de leyes cuyos orígenes están fuera del ser humano.

Todo esto presupone una concepción nueva y algo revolucionaria de la naturaleza, que se convierte en un elemento central del conocimiento europeo. Hasta entonces, la actitud que se tomaba frente a la naturaleza, cualquiera que fuera la acepción de ese término —algunos especialistas han contado hasta doscientas acepciones del término en el siglo XVIII—, era, en general, respetuosa o benévola. Era vista como un sistema armónico o al menos como un sistema de tal simetría y buena composición que dislocarse de ella era causa de sufrimiento para el hombre. De ahí que el modo de curar al hombre —ya se trate de un criminal o de una persona desdichada— consistía en recuperar su naturaleza, en restituirlo al seno de la naturaleza. Aunque, como he explicado anteriormente, hubo diferentes concepciones de la naturaleza —mecanicistas, biológicas, orgánicas, físicas (se utilizan todo tipo de metáforas)—, siempre se conservó el mismo estribillo: la Sabia Naturaleza, la Madre Naturaleza, sus resortes, de los que no hemos de desprendernos. Incluso Hume, el menos metafísico de los pensadores, sostiene que cuando los hombres están fuera de quicio —si enloquecen o son desdichados—, la naturaleza, por lo general, vuelve a imponerse; esto significa que se imponen ciertos hábitos fijos y que ocurre un proceso de recuperación. Se cicatrizan las heridas. Los hombres son reintegrados al flujo armonioso, o al sistema armónico, según se entienda a la naturaleza como algo estático o dinámico. Sea como fuere, los hombres se recuperan al ser reincorporados en este ámbito acogedor y consolador que nunca debieron haber abandonado.

Lisa y llanamente, esto no es verdad para Kant. La noción de Sabia Naturaleza, de Madre Naturaleza, de algo benévolo, que adoramos, de algo que el arte debe imitar, de lo que se deriva la moral, o en lo que se funda la política, como decía Montesquieu, todo ello descalifica la libertad de elección innata del hombre debido a que la naturaleza es mecánica, e incluso siendo orgánica y no mecánica, los eventos que se dan

en ella se suceden con rigurosa necesidad. Por tanto, si el hombre es parte de la naturaleza, él también se ve determinado, y la moralidad se convierte así en una espantosa ilusión. La naturaleza en Kant se vuelve, en el peor de los casos, en un enemigo, y en el mejor de los casos, en material neutral que uno puede moldear. Se concibe al hombre, en parte, como objeto natural: su cuerpo y sus emociones son parte de la naturaleza; todas las cosas que son capaces de hacerle heterónomo o depender de otras cosas ajenas a su ser son naturales. Pero cuando ejerce su máxima libertad, cuando desarrolla su máximo potencial humano y alcanza su más alta nobleza, entonces el hombre domina la naturaleza, es decir, la moldea, la rompe, le impone su personalidad, hace lo que él elige hacer, porque se compromete con ciertos ideales. Y al comprometerse con estos ideales, le imprime su sello a la naturaleza, por lo que ella se convierte en material plástico. Algunas de sus partes son más plásticas que otras, pero toda la naturaleza debe ser presentada al hombre como algo sobre lo que él puede ejercer una influencia, y no como algo a lo que él —al menos en su totalidad— está sujeto.

La noción de la naturaleza como enemigo o como material neutral es relativamente nueva. Por esto Kant aplaudió la Constitución francesa de 1790. Por fin, decía, había aquí una forma de gobierno en la que todos los hombres, al menos teóricamente, podían votar libremente, expresar su opinión. Ya no están obligados a obedecer a un Gobierno, por benévolo que sea; a obedecer a la Iglesia, por excelente que sea; a seguir principios, por tradicionales que sean, si estas instituciones no son producto de su creación. Los hombres ya no tienen que hacer ninguna de estas cosas. Una vez que se animaba al hombre a votar libremente siguiendo su propio criterio, como proponía la Constitución francesa —no según su impulso, Kant no lo llamaría así, sino según su voluntad interior—, quedaba liberado. Y más allá de que Kant interpretara correctamente o no este suceso le parecía que la Revolución Francesa constituía un importante evento liberador, pues afirmaba el valor del espíritu individual. Él sostu-

vo también algo semejante de la Guerra de la Independencia estadounidense. Cuando sus contemporáneos deploraron el Terror y, sin disimulo, calificaron de horrendo lo que ocurría en Francia, Kant, que en parte coincidía con ellos, no se desdijo de su posición original y continuó manteniendo que la Revolución Francesa, a pesar de no haber tenido éxito, era a todas luces un experimento en la dirección correcta. Esto pone de manifiesto la pasión con la que este profesor algo provinciano del este prusiano —un hombre normalmente convencional, obediente, prolijo y anticuado— consideraba este gran capítulo liberador de la historia del hombre. Constituía la autoafirmación de los seres humanos ante los grandes ídolos del pasado que, según él, se habían erguido sobre ellos. La tradición, esos antiguos principios inquebrantables, los reyes, los gobiernos, los ancestros, toda forma de autoridad, aceptada simplemente por ser autoridad, todo esto le repugnaba a Kant. Normalmente no se ve a Kant bajo esta lente, pero no hay duda de que su filosofía moral está firmemente fundada sobre este principio antiautoritario.

Esto consistía, evidentemente, en afirmar la primacía de la voluntad. En un sentido, Kant sigue siendo hijo de la Ilustración del siglo XVIII, pues creía que todos los hombres, si tenían pureza de corazón, al preguntarse por la conducta correcta a seguir, llegarían —en circunstancias equivalentes— a idénticas conclusiones; pues la razón les da la misma respuesta a sus preguntas. Y en esto también creyó Rousseau. En algún momento, Kant sostuvo que existía únicamente una minoría de personas esclarecidas, o suficientemente experimentadas, o moralmente dignas, capaces de proveer respuestas correctas. Sin embargo, bajo la influencia de la lectura del *Emilio* de Rousseau, a quien admiraba profundamente —la única representación humana hallada en su escritorio fue su retrato—, se convenció de que todos los hombres eran capaces de lograr esto. Cualquier hombre, más allá de sus carencias —podía ser ignorante, no conocer la química, la lógica, la historia—, era capaz de encontrar una respuesta racional a la pregunta: ¿cómo hemos de obrar? Y todas las

respuestas racionales a esta pregunta debían por necesidad coincidir[1]. Repito: un hombre que actúa meramente por impulso, por más generoso que sea, una persona que se comporta según su carácter natural, por más noble que sea, un hombre que actúa bajo cualquier tipo de presión ineluctable, ya sea exterior o interior, no está obrando moralmente, o al menos no se constituye en un agente moral. Lo único digno de poseerse es la libre voluntad; esta es la proposición fundamental que introduce Kant en el campo del pensamiento. Y ha tenido consecuencias sumamente revolucionarias y subversivas que difícilmente él pudo haber imaginado.

Surgieron múltiples versiones de esta doctrina hacia fines del siglo XVIII, pero tal vez la más vívida e interesante de todas, desde nuestro punto de vista, es la de su fiel discípulo, el dramaturgo, poeta e historiador Friedrich Schiller. Este estaba tan intoxicado como Kant con la idea de la voluntad, de la libertad, de la autonomía y del hombre independiente. A diferencia de pensadores previos, de un Helvétius o de un Holbach, quienes sostenían que preguntas de índole social, moral, artística, económica o preguntas fácticas de todo tipo tenían respuestas ciertas, y que lo importante consistía en lograr que los hombres comprendieran dichas respuestas y que actuaran según ellas. Los medios para lograrlo eran poco relevantes. En suma, en directa oposición a todo esto, Schiller insiste constantemente en que lo único que hace hombre al hombre es su capacidad de elevarse por encima de la naturaleza, de moldearla, de explotarla y de subyugarla a su hermosa, libre y moralmente encausada voluntad.

Hay ciertas expresiones características que reaparecen en todos los escritos de Schiller, tanto en sus escritos filosóficos como en sus obras teatrales. Él se refiere constantemente a la libertad espiritual: a la libertad de la razón, al reino de la li-

---

1 En cuanto a las falacias de esta doctrina, no me ocuparé de ellas ahora ya que me desviarían demasiado de mi propósito inmediato; aunque ha de notarse que este es el único lazo que Kant mantiene con el racionalismo del siglo XVIII.

bertad, al ser libre, a la libertad interior, a la libertad del pensamiento, a la libertad moral, a la libertad de la inteligencia —una de sus frases favoritas—, a la sagrada libertad, a la inexpugnable ciudadela de la libertad; y hay muchas otras expresiones donde en lugar de usar la palabra «libertad» utiliza la palabra «independencia». La teoría de la tragedia de Schiller se funda sobre esta noción de libertad; su obra trágica y su poesía rezuman esta concepción. Es de este modo —y ya no tanto a través de la lectura directa de Kant— como esta idea ejerció una influencia tan importante sobre el arte romántico, tanto en la poesía como en la plástica. La tragedia no consiste en una mera observación del sufrimiento: si el hombre fuera pura razón no sufriría en absoluto. El sufrimiento desahuciado, el sufrimiento humanamente inevitable, el de un hombre abrumado por la desgracia, no es objeto de tragedia, sino meramente causa de horror, de compasión y tal vez de disgusto. La única cosa que puede propiamente considerarse trágica es la resistencia, la resistencia del hombre a aquello que lo oprime. Laocoonte, quien resiste su natural impulso a escapar a pesar de las verdades que conoce; Régulo, quien se entrega a los cartagineses, aunque habría vivido una vida más placentera (aunque tal vez igualmente desgraciada) en Roma; el Satán de Milton, quien luego de haber visto el espantoso espectáculo del Infierno continúa obstinadamente con sus designios malditos: todos son personajes trágicos debido a que se imponen, a que no se dejan tentar por el conformismo, pues no ceden a la tentación del placer ni del dolor, ya sea esta física o moral, y se cruzan de brazos en la encrucijada desafiando a la naturaleza. El desafío —que es moral para Schiller y no cualquier desafío; es el desafío en nombre de algún ideal con el que nos comprometemos seriamente— es lo que hace tragedia a la tragedia, pues crea un conflicto en el que el hombre se enfrenta a fuerzas que lo superan, ampliamente o no, según sea el caso.

Ni Ricardo III ni Yago son personajes trágicos para Schiller, pues se comportan como animales, responden al impulso de la pasión. De ahí que Schiller apunte que observamos

el comportamiento llamativo e ingenioso de estos animales humanos con fascinación, ya que no los vemos como a seres humanos, no los pensamos en términos morales. El talento y la imaginación de Shakespeare crea, para estos personajes, extraordinarias peripecias, a veces intelectualmente más exigentes que las que puede enfrentar un hombre medio. Y apenas comprendemos lo que sucede, reconocemos que los mueve la pasión, y que no la pueden resistir. Una vez que entendemos esto ya no son seres humanos para nosotros y nos producen entonces vergüenza y disgusto. Pensamos de este modo porque no están comportándose como seres humanos, porque han renunciado a su humanidad; por eso son detestables e inhumanos y no constituyen figuras trágicas. Tampoco lo es —lamento decirlo— Lovelace, en la novela *Clarissa* de Richardson: él es meramente un mujeriego que persigue a varias damas bajo el impulso ingobernable de su pasión; y si este impulso es verdaderamente ingobernable no tenemos tragedia, independientemente de lo que ocurra.

Schiller cree que el teatro puede funcionar como un elemento preventivo. Si estuviéramos en la situación de Laocoonte, o en la de Edipo, o en la de quien fuera, luchando contra el destino, probablemente caeríamos derrotados. Más aún, se apoderaría de nosotros un terror tal que ofuscaría nuestros sentimientos o nos haría perder el juicio. Es difícil saber qué haríamos en esa situación, pero cuando observamos estos sucesos en el escenario permanecemos relativamente tranquilos y distanciados, y de este modo, la experiencia cumple una función persuasiva y educativa. Vislumbramos qué significa comportarse como un hombre, y el objetivo del arte —o al menos el propósito del arte dramático que se ocupa de los hombres— consiste en representar a los hombres conduciéndose del modo más humano posible. Esta es la doctrina de Schiller y se deriva directamente de la doctrina kantiana.

La naturaleza es indiferente al hombre, es amoral, y nos destruye del modo más despiadado y horrendo. Esto es, precisamente, lo que nos hace comprender que no formamos

parte de ella. Permítaseme hacer referencia a un fragmento típico de Schiller:

> La circunstancia misma de que la naturaleza, considerada en su totalidad, se mofe de todas las reglas que el entendimiento prescribe para ella, de que siga un curso libre y caprichoso, y eche por tierra, sin contemplación alguna, las creaciones de la sabiduría, de que se apodere de lo significativo y de lo trivial, de lo noble y de lo ordinario, y los implique en un único y espantoso desastre, de que proteja el mundo de las hormigas y tome al hombre, su más gloriosa criatura, en sus brazos de gigante y lo despedace, de que, con frecuencia, destruya las obras más arduas del hombre, que son en realidad sus propias obras, todo ello en apenas una hora mientras se entrega durante siglos a la creación de obras desatinadas [...].

Schiller considera esto como algo típico de la naturaleza, y subraya, enfatiza, destaca el hecho de que esto es naturaleza y no arte, de que es naturaleza y no es hombre, de que es naturaleza y no moralidad. Y así, establece un agudo contraste entre la naturaleza —esta entidad elemental, caprichosa, tal vez causal o azarosa— y el hombre —quien es moral, distingue entre el deseo y la voluntad, entre el deber y el interés, entre lo correcto y lo incorrecto, y que actúa según ello, y si es necesario, en contra de la naturaleza—.

Esa es la doctrina central de Schiller, que aparece en la mayoría de sus tragedias. Permítaseme ofrecer un ejemplo bien típico que ilustra cuán lejos fue con todo esto. Él rechazó la solución kantiana porque le parecía que, aunque la voluntad kantiana nos liberaba de la naturaleza, el filósofo nos situaba en una vía moral demasiado estrecha, en un severo y limitado mundo calvinista, donde las únicas alternativas consistían en ser un juguete de la naturaleza o en seguir este triste sendero del deber luterano formulado por Kant —un sendero que mutila y destruye, que estorba y que traba a la naturaleza humana—. Si el hombre es libre, no debe serlo simplemente para cumplir con su deber, sino para elegir entre darle lugar a la naturaleza o cumplir libremente con su deber. Debe elevarse por encima del deber y de la naturaleza y poder elegir cualquiera de ellos. Schiller asevera esto cuando reflexiona sobre la *Medea* de Corneille. En esta pieza teatral, Medea, la princesa de Cólquide, enfadada con Jasón, quien primero la rapta de Cólquide para luego abandonarla, mata a sus propios hijos, los hierve vivos. Schiller no aprueba la acción; sin embargo, sostiene que Medea es heroica y que Jasón no lo es. Ella desafía la naturaleza, desafía su propia naturaleza, sus propios instintos maternales, los afectos por sus hijos, se eleva por encima de la naturaleza y actúa libremente. Lo que hace puede ser abominable, pero en principio es alguien que puede alcanzar alturas más elevadas —es libre y no depende del impulso de la naturaleza— que el pobre y filisteo Jasón, un ateniense con la decencia típica de su época y generación, que vive una vida completamente ordinaria, no del todo inocente, aunque tampoco trágicamente siniestra. Es un hombre que se deja simplemente arrastrar por la marea del sentimiento convencional y que carece absolutamente de valor. Medea, al menos, es alguien, y pudo haber alcanzado el pico de la grandeza moral; Jasón, en cambio, no es nadie.

Estas categorías aparecen también en otras obras suyas. En *Fiesco*, uno de sus escritos tempranos, el epónimo héroe es el tirano de Génova, y es, sin duda, dañino: oprime a los genoveses. Sin embargo, aunque lo que hace es censurable, él es superior a todos esos bribones y necios, a todos esos ignorantes y canallas de Génova, quienes tienen necesidad de un amo, y a quienes, en consecuencia, él domina. No hay duda de que sería justo que el líder republicano Verrina lo ahogara, como termina haciéndolo en la obra. Sin embargo, perdemos algo con la muerte de Fiesco. Él, como ser humano, es cualitativamente superior a las personas que, con justicia, lo asesinan. Esta, en términos generales, es la doctrina de Schiller, y es el comienzo de esa famosa doctrina del gran pecador y del hombre superfluo que jugaría un papel tan importante en el arte del siglo XIX.

Werther murió bastante inútilmente y René, en la historia de Chateaubriand que lleva el mismo nombre, también. Mueren inútilmente porque pertenecen a una sociedad que es incapaz de hacer uso de ellos. Son personas superfluas; y lo son porque su moralidad —que, se nos hace entender, es superior a la de la sociedad que los rodea— no puede imponerse a la temible oposición ofrecida por los filisteos, los esclavos y las criaturas heterónomas de la sociedad en la que viven. Este es el comienzo de un largo linaje de hombres superfluos especialmente cultivado en la literatura rusa: el Chatsky de Griboiedov, Eugenio Oneguin, los superfluos personajes de Turguéniev, los de Oblómov; todos los variados personajes de la novela rusa incluyendo al mismo Doctor Zhivago. Este es el origen de esta genealogía.

Hay también otro linaje, el de los hombres que sostienen que si la sociedad es mala, si es imposible que se dé en ella la moralidad adecuada, si ella obstruye todo lo que uno hace, si no hay nada que se pueda hacer, entonces, deshagámonos de ella —dejemos que se venga abajo, descuidémosla— que se permita toda forma de delincuencia. Este es el origen del gran pecador en Dostoievski y del personaje nietzscheano, una persona que quiere devastar aquella sociedad cuyos valores no permiten la actuación de la persona superior, de la que comprende lo que significa ser libre. Por tanto, prefiere destruirla, prefiere romper los principios en los que él mismo a veces se basa, prefiere la autodestrucción, el suicidio, continuar naufragando como un objeto en una corriente incontrolable. Tiene su origen en Schiller, bajo la influencia, extrañamente, de Kant, quien se hubiera horrorizado al comprobar que podían deducirse tales consecuencias de su ortodoxa doctrina, una doctrina en parte pietista y en parte estoica.

Esta es una de las ideas dominantes del movimiento romántico, y si nos preguntamos cuándo ocurre cronológicamente, no es del todo difícil establecerlo. Hacia fines de la década de 1760, Lessing escribió una obra teatral llamada *Minna von Barnhelm.* No deseo ofrecer mayor detalle sobre la trama de esta obra no demasiado interesante, sino tan solo decir

que su héroe es un hombre llamado comandante Tellheim, una persona honrada y maltratada —víctima de una injusticia— y quien, porque tiene un agudo sentido del honor, se niega a conocer a la dama a quien ama y por quien es amado. Él asume que ella puede pensar que él ha actuado de un modo no del todo honrado, aunque él sea inocente; y dada la posibilidad de que pueda pensarlo, es incapaz de enfrentarse a ella hasta el momento y con la condición de que quede claro que es inocente, y que no merece una actitud negativa que resulte de una posible mala interpretación de sus actos. Él se comporta honradamente aunque de modo bastante necio. Lessing desea destacar que aunque era un buen hombre, en verdad era cortés, no era, sin embargo, muy sensato —se asemejaba bastante al misántropo de Molière—. Al final, la pieza termina bastante bien, ya que la dama demuestra ser mucho más sensata que el caballero (como el amigo de Alcestes en Molière) y consigue crear una situación en la que se pone en evidencia su inocencia de modo triunfal, y se nos sugiere que se unen y que viven felices el resto de sus vidas. Ella es la heroína y habla en nombre del autor, con su sensatez, su tolerancia, su madurez y su sentido humano y compasivo de la realidad. Tellheim es un hombre que ha sido perjudicado por la sociedad, que se compromete apasionadamente con ideales propios —el honor, la integridad en su forma extrema—, que está *engagé* y comprometido a fondo; él es, de hecho, aquello que Schiller quiere que sea la gente.

A principios de 1780, Schiller escribió *Los bandidos,* una pieza teatral cuyo héroe, como he mencionado anteriormente, es Karl Moor, también tratado injustamente, y, por haberlo sido, se convierte en jefe de pandilla de unos ladrones y asesina, saquea e incendia edificios, hasta que finalmente se entrega a la justicia y facilita su ejecución. Karl Moor es el comandante Tellheim elevado a un nivel heroico. En consecuencia, si queremos saber cuándo surge en verdad el héroe romántico —al menos en Alemania, que parece ser la cuna de esta figura— es en algún momento entre finales de la década

de 1760 y comienzos de la de 1780. No intentaré explicar cuáles fueron las razones sociológicas de dicha ocurrencia.

En *El misántropo* de Molière, por ejemplo, Alcestes es alguien amargamente desilusionado con el mundo, que no puede tolerar, ni ajustarse a sus valores triviales y repulsivos, pero él no es el héroe de la obra. Hay personas más sensatas que intentan hacer que recobre el sentido común y que finalmente lo logran. Él no es detestable, ni despreciable, pero tampoco es un héroe. Si es algo, es cómico; también Tellheim lo es ligeramente; es complaciente, agradable, amigable, atractivo moralmente, aunque ligeramente ridículo. Hacia 1780, este tipo de figura ya no es ligeramente ridícula sino que es satánica; y este es el cambio, esta es la gran ruptura entre lo que podría llamarse la tradición racionalista o ilustrada, es decir, la que establece que hay una naturaleza de las cosas que debe aprenderse, comprenderse, conocerse y a la que la gente debe ajustarse para no destruirse o para no ponerse en ridículo, y la tradición donde, por el contrario, el hombre se compromete con los valores que suscribe y, si es necesario, perece heroicamente en su defensa. En otras palabras, parece surgir entonces la noción de martirio, de heroísmo, como una cualidad que ha de adorarse en sí misma.

La visión fundamental de Schiller es que el hombre pasa por tres estadios: al primero lo llama el *Notstaat*, es decir, el estadio regido por la necesidad bajo la forma de algo que denomina *Stofftrieb* —«instinto material» sería su traducción literal, «instinto» en su sentido psicológico moderno—. En este estadio, el hombre es gobernado por la materia. Se trata de una jungla al estilo hobbesiano en la que los seres humanos están poseídos por sus pasiones y deseos, donde no tienen ideales, en la que, simplemente, chocan unos con otros, y donde es necesario, de alguna manera, separarlos. Este es el estadio que Schiller denomina estadio salvaje. A este lo sigue otro que no es salvaje; por el contrario, es uno en el que los hombres adoptan principios muy rígidos que convierten en fetiches para mejorar su condición. Curiosamente, Schiller lo denomina estadio bárbaro. Para él, un salvaje es alguien guiado por pasiones que no puede dominar. Los bárbaros, en cambio, son personas que adoran ídolos, por ejemplo, principios absolutos, sin saber en realidad el por qué: porque son tabúes, están establecidos, constituyen un decálogo, porque alguien les recalcó que eran absolutos, porque proceden de una fuente oscura de autoridad incuestionable. Esto es lo que él denomina el estadio bárbaro. Debido a que estos tabúes se erigen como una autoridad racional, Schiller llama a este segundo estadio el *Vernunftstaat*, el estadio racional, que trata de Kant y de sus mandamientos.

Pero esto no resulta suficiente, hay una tercera condición a la que aspira Schiller. A semejanza de todos los autores idealistas de su tiempo, cree que existió alguna vez una magnífica unidad humana, una edad dorada, donde la pasión y la razón no estaban divididas y donde la libertad no estaba separada de la necesidad. Luego sucedió algo alarmante: la división del trabajo, la desigualdad, la civilización. En breve, surgió la cultura, según la entendía Rousseau, y como resultado de esto aparecieron deseos ingobernables, celos, envidias, hombres enfrentados con otros hombres, y hombres enfrentados a sí mismos, fraude, miseria, alienación. ¿Cómo podemos retornar a este estadio original sin recaer en un modelo, ni deseable ni practicable, de inocencia o infantilismo? Esto debe lograrse, según Schiller, mediante el arte: la liberación a través del arte. Pero ¿qué es lo que quiere decir Schiller con esto?

Schiller nos habla del *Spieltrieb*, «el instinto de juego». Él dice que el único modo en que los hombres pueden liberarse es adoptando la actitud de jugadores. Pero ¿qué significa esto? Para él, el arte es un juego en el cual la dificultad principal consiste en reconciliar, por un lado, las necesidades de la naturaleza —que no pueden evitarse, y que nos causan ansiedad— y por otro, estos severos mandamientos que reprimen y reducen el ámbito de nuestra vida. La única manera de lograr esta reconciliación es colocándonos en la posición de personas que imaginan o que inventan libremente. Si fuéra-

mos niños jugando —para ilustrarlo simplemente, aunque este ejemplo no pertenece a Schiller— podríamos personificar a los pieles rojas. Y si pudiéramos en efecto imaginar que somos pieles rojas nos convertiríamos en ellos, y obedeceríamos sus reglas sin presión. No sentiríamos presión alguna ya que nosotros habríamos inventado las reglas y los papeles del juego. Según este ejemplo, todo lo que hacemos nos pertenece; nada nos restringe. Por tanto, si fuéramos capaces de convertirnos en criaturas que obedecen leyes, no porque fueron dictadas por terceros, ni porque nos aterrorizan, ni tampoco porque fueron establecidas por algún dios iracundo, o por hombres temibles, o por Kant, o por la naturaleza misma, si pudiéramos obedecer estas leyes por libre elección —expresan el ideal humano según se desprende de la historia y de los filósofos— de la misma manera en que los inventores de un juego obedecen sus reglas con entusiasmo, pasión, placer, debido a que son de su creación, por fin, si pudiéramos convertir el imperativo de las reglas en una operación natural, prácticamente instintiva, completamente libre, armoniosa y espontánea, nos salvaríamos.

Pero ¿cómo se pueden reconciliar los hombres entre ellos? Podrían verse envueltos en juegos de diferente índole, y podrían conducirlos, una vez más, a desastres tan importantes como los del pasado. Schiller retoma —aunque no de modo muy convincente ni eficaz— el principio kantiano que establece que si somos racionales, si somos como los griegos, si somos armoniosos, si nos comprendemos a nosotros mismos y entendemos lo que son la libertad, la moralidad, los placeres y las delicias de la creación artística, entonces alcanzaremos seguramente una relación armónica con otros creadores, con otros artistas desinteresados en atacar y destruir a otros hombres e interesados, en cambio, en convivir con ellos en un mundo feliz, unido y creativo. Este es el tipo de utopía en el que culmina el pensamiento de Schiller. Aunque no es muy convincente, su dirección general es bastante clara. Para Schiller, los artistas son personas que obedecen sus propias reglas. Ellos inventan las reglas y los objetos. El material del que

se valen podrá provenir de la naturaleza, pero todo lo otro es su propia creación.

Esto introduce por primera vez lo que me parece a mí una nota crucial en la historia del pensamiento humano, a saber: que los ideales, los fines, los objetivos no se descubren mediante la intuición, ni por medios científicos, ni por la lectura de textos sagrados, ni escuchando a expertos o a personas con autoridad. Los ideales no se descubren sino que se inventan; no se encuentran en algún lugar sino que se crean del mismo modo en que el arte es creado. Las aves, sostiene Schiller, son inspiradoras porque suponemos —aunque erróneamente— que dominan la gravedad, que volando se elevan sobre la necesidad, y esto es algo que nosotros somos incapaces de hacer. Un jarrón es inspirador porque constituye el triunfo sobre la materia bruta, es un triunfo —puede decirse— de la forma, de la forma creada libremente, y no se trata de aquellas rigurosas formas que han sido impuestas por calvinistas y luteranos y otras tiranías religiosas y seculares. De aquí su pasión por las formas de la creación, por ideales creados por el hombre. Alguna vez fuimos una totalidad, fuimos griegos. (Este es el gran mito griego, uno que, sin duda, es absurdo si tomamos en cuenta la historia, pero que, sin embargo, ha dominado a los alemanes en su desamparo político: Schiller y Hölderlin, Hegel, Schlegel y Marx). Fuimos alguna vez niños que jugaban bajo la luz del sol y no distinguíamos entre la libertad y la necesidad, entre la pasión y la razón; eran tiempos de felicidad e inocencia. Pero este tiempo se ha marchado, la inocencia ha desaparecido y la vida ya no nos ofrece estas cosas; hoy se nos ofrece una descripción del universo que no es más que una severa cadena causal. En consecuencia, es necesario que reafirmemos nuestra humanidad, que inventemos nuestros propios ideales, y estos, porque son de nuestra invención, se oponen a la naturaleza, no pertenecen a ella sino que se enfrentan a ella. Así, el idealismo —la invención de los objetivos humanos— constituye una ruptura con la naturaleza. Nuestra tarea consiste en transformarla de tal modo, en educarnos hasta tal

punto, que podamos convertir nuestra naturaleza, que no es demasiado flexible, en algo que nos posibilite perseguir y concretar algún ideal del modo más hermoso y más natural posible.

Hasta aquí llega Schiller. Esa es su herencia, que habría más tarde de empapar el alma de los románticos, quienes abandonaron la noción de armonía y la de razón, y quienes se tornaron —como ya he sugerido— en seres más desenfrenados.

El tercer pensador al que deseo referirme es Fichte, que era filósofo y un discípulo de Kant, y quien también sumó a esta noción de libertad una defensa particularmente apasionada, tal y como se ilustra en la siguiente referencia. «La mera referencia al término libertad», dice Fichte, «abre y hace florecer a mi corazón, mientras que el término necesidad lo contrae dolorosamente». Esto ilustra el temperamento de Fichte, quien en otra ocasión dijo: «La filosofía de un hombre es el reflejo de su temperamento, no su temperamento el reflejo de su filosofía». Hegel se refirió al sentimiento melancólico y de horror de Fichte ante la mera posibilidad de pensar en las leyes eternas de la naturaleza y su estricta necesidad. Hay personas que se deprimen ante la idea de este orden rígido, de esta simetría inquebrantable, de un mundo sin salida en donde todo se sigue de un modo ineluctable, ordenado y completamente inalterable. Y Fichte se encontraba entre ellos.

Su contribución al pensamiento romántico consiste en lo siguiente. Dice: si actuamos simplemente como seres contemplativos y buscamos en el ámbito del conocimiento las respuestas a preguntas tales como ¿qué hemos de hacer? y ¿cómo hemos de vivir?, nunca descubriremos la respuesta. No lo haremos porque el conocimiento supone siempre un conocimiento más amplio: llegamos a una proposición, nos preguntamos por aquello que la valida, y entonces, para validarla, se alude a otro conocimiento, a otra proposición. Esta última necesita a su vez validación propia; es necesaria una generalización más amplia que apuntale esa idea, y así sucesivamente. Por tanto, esto desemboca en una búsqueda sin fin; y terminamos simplemente con un sistema spinozano, que en el mejor de los casos constituye una unidad lógica y rígida carente de movimiento.

Esto no es verdad para Fichte. Nuestras vidas no dependen del conocimiento contemplativo. La vida no se inicia con una mirada desinteresada de la naturaleza o de los objetos; comienza con la acción. El conocimiento es un instrumento, como nos recordarían William James y Bergson, además de muchos otros. Es tan solo un instrumento provisto por la naturaleza para facilitar una vida efectiva, de acción. El conocimiento es saber cómo sobrevivir, qué hacer, cómo ser, cómo adaptar las cosas a nuestras necesidades, saber, en otras palabras, cómo vivir (y qué hacer para no perecer) de un modo semialerta, semiinstintivo. Este conocimiento, que presupone la aceptación de ciertas cosas en el mundo —caprichosamente, porque la necesidad biológica y la imperiosa necesidad de sobrevivir lo presuponen— es para Fichte un acto de fe. «No actuamos en respuesta a nuestro saber», dice Fichte, «actuamos porque estamos llamados a actuar y esto deviene en conocimiento». El conocimiento no es un estado pasivo. La naturaleza exterior incide en nosotros y nos detiene, pero es la arcilla para nuestra creación; y si creamos, recuperamos nuevamente la libertad. Luego, Fichte nos propone algo importante: las cosas son lo que son, no porque son independientes de nosotros sino porque nosotros las determinamos de ese modo. Las cosas dependen del modo en que las tratamos, de lo que pedimos de ellas. Esto constituye una forma de pragmatismo temprano que tiene muy largo alcance. El alimento no es un objeto añorado por mi apetito, más bien es mi apetito quien convierte al alimento en objeto, nos dice Fichte. «No siento apetito porque hay alimento disponible; el objeto se torna en alimento a consecuencia de que siento apetito». «Yo no acepto lo que la naturaleza me ofrece simplemente porque debo aceptarlo»; eso es lo que hacen los animales. Yo no registro lo que ocurre al modo de una máquina; eso es lo que Locke y Descartes sostienen

que hacen los hombres, pero es falso. «Yo no acepto lo que la naturaleza me ofrece simplemente porque debo aceptarlo, yo creo en ello solo porque quiero».

¿Quién es amo y señor, la naturaleza o yo? «Yo no estoy determinado por los fines, los fines son determinados por mí». «El mundo», en palabras de uno de sus comentaristas, «es el poema soñado por nuestra vida interior». Esta es una expresión muy dramática y muy poética que sugiere que la experiencia es algo que nosotros determinamos porque actuamos. Debido a que actúo de un modo determinado, veo las cosas de una manera determinada: el mundo de un compositor es diferente del de un carnicero; el de un hombre del siglo XVII es diferente del de uno del siglo XII. Puede haber coincidencias entre ellos, pero hay más cosas o, por lo menos, cosas más importantes que no lo son, según Fichte. Del mismo modo, dijo Schlegel: los ladrones son románticos porque los hago románticos; nada es romántico por naturaleza. La libertad es acción pura, y no es un estado contemplativo. En palabras del dramaturgo Ernst Raupach: «Ser libre no significa nada; ganar la libertad, en cambio, es celestial». Creo mi propio mundo del modo en que creo un poema. Sin embargo, la libertad también tiene un lado negativo: debido a que soy libre puedo exterminar a otros. Incluye también la libertad de actuar de modo reprensible. Los salvajes se matan unos a otros y las naciones civilizadas, dice Fichte con visión de futuro, valiéndose del poder de la ley, de la unidad y de la cultura, continuarán exterminándose entre ellas. La cultura no sirve como freno a la violencia. Esta es una opinión que hubiera sido rechazada de forma unánime prácticamente por la totalidad del pensamiento del siglo XVIII (aunque hay algunas excepciones). Para este siglo, la cultura servía de freno a la violencia porque la cultura era conocimiento, y este nos alertaba acerca de la inconveniencia de la violencia[2]. Pero

[2] Esto fue rechazado por el pensador escocés Ferguson —y tal vez también por Burke— pero ¿qué otro pensador del siglo XVIII rechazó esta posición?

esto no era así para Fichte: el único freno a la violencia no era la cultura sino alguna forma de regeneración moral; «el hombre debe ser y debe hacer».

La concepción de Fichte es que el hombre, más que un actor, es acción continua. Para alcanzar su pico debe generar y crear constantemente. Alguien que no crea, un hombre que simplemente acepta lo que la vida o la naturaleza le ofrece, está muerto. Y esto no solamente es aplicable a los hombres sino también a las naciones (aunque no trataré aquí las consecuencias políticas de la doctrina de Fichte). Fichte comenzó discurriendo acerca de los individuos, pero luego se preguntó qué era un individuo, cómo era que uno se convertía en un individuo completamente libre. Es obvio que no podemos ser completamente libres mientras somos objetos tridimensionales arrojados en el espacio y la naturaleza nos determina de infinitas maneras. Por ende, el único ser completamente libre debe ser algo que va más allá del hombre, es algo interno: aunque no pueda superar las limitaciones de mi cuerpo, puedo desarrollar mi espíritu. El espíritu, para Fichte, no es el del hombre individual sino que es algo compartido por muchos hombres, y es común a muchos de ellos porque cada espíritu individual es imperfecto, porque está, en cierta medida, encerrado y confinado por el cuerpo que habita. Pero si nos preguntamos qué es el puro espíritu, es cierta entidad trascendente (algo semejante a Dios), un único fuego del que cada uno de nosotros es una chispa individual. Esta es una noción mística que se remonta, al menos, hasta Boehme.

Paulatinamente, habiendo concluido las invasiones napoleónicas y surgido el sentimiento nacionalista en Alemania, Fichte descubrió que, tal vez, lo que había dicho Herder sobre los seres humanos era cierto; que son otros hombres los que hacen al hombre, que la educación y el lenguaje convierten al hombre en hombre. El lenguaje no es invención propia, sino que fue inventado por otros, y yo soy un elemento más en este flujo compartido. Mis tradiciones, mis costumbres, mi perspectiva, todo lo relativo a mi persona es, de algu-

na manera, creación de otros hombres, con quienes conformo una unidad orgánica. Así, gradualmente, Fichte pasó de concebir la noción del individuo como ser humano empírico lanzado en el espacio a creer en la noción del individuo como algo más amplio, digamos, por ejemplo, una nación, una clase social o una secta. Y una vez que concebimos al individuo así, entonces, es *su* tarea actuar, es *su* responsabilidad ser libre, y serlo para una nación significa ser independiente de otras naciones, y si aquellas la obstruyen en su anhelo de libertad, esta debe declarar la guerra.

De este modo, Fichte termina convirtiéndose en un vehemente patriota nacionalista alemán. Si somos una nación libre; si somos grandes creadores empeñados en forjar los elevados valores que, de hecho, la historia nos ha confiado por habernos mantenido al margen de la gran decadencia que recayó sobre las naciones latinas, si somos más jóvenes, más saludables, más vigorosos que estos pueblos decadentes —y aquí reaparece la fobia contra los franceses— que no son más que las ruinas de lo que fue, sin duda, la digna civilización romana, si eso es en efecto lo que somos, debemos ser libres a toda costa, y, por tanto, dado que el mundo no puede ser libre y esclavo al mismo tiempo, debemos conquistar a los otros y absorberlos en nuestro seno. Ser libre es estar libre de obstáculos, es hacer libres a otros, es ser capaz de sobreponernos a cualquier obstáculo mientras desarrollamos nuestro poderoso instinto creativo. Así, llegamos al umbral de la noción de un nacionalismo amplio o de un instinto colectivo inspirado en el modelo de clase, de una concepción mística compartida por hombres inspirados lanzados al futuro para no quedar detenidos, para no verse negados, oprimidos por lo estático —ya sea la naturaleza estática, o instituciones estáticas, principios morales, políticos, artísticos, o cualquier otra cosa no creada por ellos y que no se encuentre en un proceso fluido de constante transformación—. Este es el origen de la fuerza motora de individuos inspirados o naciones inspiradas que están constantemente recreándose, permanentemente buscando purificación e intentando alcanzar

un inefable pico de autotransformación, una perpetua recreación de sí mismos, como si fueran obras de arte empeñadas constantemente en reinventarse, yendo más y más lejos, a semejanza de un diseño cósmico en perpetua renovación. Esta concepción metafísico-religiosa, que surge de las sobrias páginas de Kant, y que él repudió con máxima vehemencia e indignación, habría de afectar de modo extremadamente violento la política y la moral alemana, así como el arte, la prosa y la poesía alemana. Y luego, por contagio natural, llegaría a los franceses, y también a los ingleses.

V
EL ROMANTICISMO DESENFRENADO

Me ocuparé ahora de la erupción final del romanticismo desenfrenado. Según Friedrich Schlegel, un crítico autorizado del movimiento, que también formó parte de él, los tres factores que influenciaron más profundamente el movimiento en su totalidad, no solo estéticamente sino también moral y políticamente, fueron, en orden de prioridad, la teoría del conocimiento de Fichte, la Revolución Francesa y la famosa novela de Goethe *Wilhelm Meister*. Esta es, con toda probabilidad, una afirmación correcta, y me gustaría clarificar por qué y en qué sentido lo es.

En mis comentarios sobre Fichte ya he hablado sobre su glorificación del yo activo, dinámico e imaginativo. Su innovación tanto en el campo de la filosofía teórica como en el de la teoría del arte —y en alguna medida también en el de la vida— era, en términos generales, la siguiente. Él aceptaba de los empiristas del siglo XVIII la opinión de que cuando se hablaba del yo, su significado era algo problemático. Hume ya había notado que cuando observaba su propia interioridad, cuando llevaba a cabo una introspección, encontraba una cantidad de sensaciones, de emociones, de memorias fragmentadas, de ilusiones, de temores —una variedad de pequeñas unidades psicológicas—, pero no lograba, sin embargo, percibir alguna entidad que, con justicia, pudiera denominarse el yo. Así, él concluía que el yo no era una cosa, ni un objeto directamente percibido, sino tal vez,

la sencilla denominación de una concatenación de experiencias según la cual se conformaba la personalidad humana y la historia. Era, simplemente, cierto lazo que aunaba las cáscaras de una cebolla, aunque, de hecho, tal lazo no existía.

Esta proposición fue aceptada por Kant, quien realizó entonces valerosos esfuerzos para recobrar de algún modo el sujeto, pero fue reconocida mucho más apasionadamente por los románticos alemanes, en particular por Fichte, quien declaró que era bastante natural que el yo no emergiera en el conocimiento. Cuando estamos completamente absorbidos en un objeto, ya sea contemplando un objeto material de la naturaleza, o escuchando sonidos —música o alguna otra cosa—, o en algún otro proceso en donde esta situación se dé, es entonces natural que no seamos conscientes de nosotros mismos como observadores. Somos únicamente conscientes del yo cuando hay alguna resistencia; y nos reconocemos a nosotros mismos ya no como objeto, sino como eso sobre lo que finalmente se ha impuesto alguna realidad reincidente. Cuando miramos algo e interfiere alguna cosa, cuando escuchamos algo y hay algún obstáculo, su impacto sobre nosotros es lo que nos hace conscientes de ser una entidad diferente de ese objeto que tratamos de comprender, o de sentir, o tal vez, de dominar, conquistar, alterar o moldear; es decir, de hacerle algo o de hacer algo con él. En consecuencia, la doctrina fichteana —que más tarde se convertirá en la doctrina autorizada del movimiento romántico, y además, de muchas doctrinas psicológicas— establece que «el yo», «el sujeto» no equivale a «la particularidad de mí mismo». «La particularidad de mí mismo» es algo que, sin duda, puede analizarse, algo que estudian los psicólogos, algo sobre lo que se pueden escribir tratados científicos, un objeto de inspección y de estudio, un objeto de la psicología, la sociología y demás. Pero hay un «yo» no acusativo, el nominativo básico, del que somos conscientes ya no en un acto cognitivo sino, simplemente, cuando somos conmovidos por algo. Fichte lo llamó el *Anstoss*, «el impacto», y entendía que era

una categoría fundamental que dominaba la experiencia. Es decir, cuando nos preguntamos qué razón tenemos para suponer que el mundo existe, que no nos estamos engañando, que el solipsismo no es una realidad, y que el mundo no es un producto de la imaginación o que la realidad nos está engañando o mintiendo de algún otro modo, la respuesta es que es imposible dudar de que se da una conmoción, un impacto entre nosotros y lo que deseamos, entre nosotros y lo que queremos ser, entre nosotros y la materia sobre la que queremos imponer nuestra personalidad, y que, por tanto, se resiste. En la resistencia se ponen de manifiesto el yo y el no yo. Sin el no yo, el yo carece de sentido. Sin el yo, el no yo carece de sentido. Este es un dato primario, más radical y más básico que todo lo que habrá de sobrevenirle o que podrá deducirse de él. El mundo, según lo describen las ciencias, es una construcción artificial en comparación con este dato absolutamente originario, irreducible y fundamental, ya no de la experiencia, sino del ser en su totalidad. Esta es, en términos generales, la doctrina de Fichte.

A partir de todo esto, Fichte desarrolla la amplia visión que habría de dominar la imaginación de los románticos, según la cual, lo único valioso —como he tratado de explicar anteriormente— es la exfoliación del yo particular, la actividad creativa, la imposición de sus formas sobre la materia, su penetración en otras cosas, su creación de valores y su consagración a estos. Esto —como ya he sugerido— puede tener sus implicaciones políticas. Si el yo no se identifica con el individuo, sino con alguna otra entidad que está por encima de lo personal —ya sea una comunidad, una iglesia, un Estado o una clase—, se convierte, entonces, en una grandiosa voluntad avasalladora e intrusa, que le impone su personalidad propia tanto al mundo exterior como a sus elementos constitutivos. Sin duda, estos elementos podrían ser seres humanos, quienes, por ello, quedarían convertidos en meros componentes, en meras partes de una personalidad mucho más grande, mucho más impresionante e, históricamente, mucho más persistente.

Permítaseme hacer referencia a un pasaje de los famosos discursos de Fichte dirigidos a la nación alemana y pronunciados después de la conquista napoleónica de Prusia. No fueron pronunciados ante una gran cantidad de personas y tampoco tuvieron, en ese momento, un gran impacto. Sin embargo, cuando fueron leídos con posterioridad, produjeron un considerable arrebato de sentimiento nacionalista y continuaron siendo leídos por los alemanes a lo largo del siglo XIX convirtiéndose en su Biblia a partir de 1918. Será suficiente citar unas pocas líneas de este breve libro de discursos para hacer notar el tipo de tono al que me refiero; es decir, el tipo de propaganda que Fichte estaba llevando a cabo durante ese periodo. Dice:

> O bien creemos en un principio original en el hombre —en una libertad, en una perfectibilidad, en un progreso infinito de nuestra especie— o no creemos en nada de esto. Es posible que tengamos una sensación o algún tipo de intuición de lo opuesto. Aquellos que ya poseen el impulso creativo de vida, o en su defecto, suponiendo que ese don les haya sido negado, aquellos que siquiera ansían el momento en que los envuelva ese magnífico torrente de vida original y fluida, o quienes tienen, tal vez, un presentimiento vago de tal libertad, uno por el que sienten amor, más que odio o temor, todos ellos son parte de la humanidad primigenia. Ellos pueden ser considerados el pueblo verdadero, son el *Urvolk*, constituyen el pueblo primigenio —me refiero a los germanos—. Por otro lado, todos aquellos que se han resignado a representar tan solo lo derivado, el producto de segunda mano, quienes se ven a sí mismos de este modo, se vuelven eso, y pagarán un precio por sus creencias. Ellos son meramente un anexo de la vida. Esos manantiales puros que fluyeron y que pueden continuar fluyendo a su alrededor no son para ellos. Ellos no son más que un eco proveniente de un acantilado distante, de una voz que se ha silenciado. Ellos están fuera del *Urvolk*, son extraños, son extranjeros. La nación que lleva hasta hoy el nombre de «germana» no ha dejado de demostrar su actividad original y creativa en los más diversos campos.

Y luego continúa diciendo:

> Y este es el principio de exclusión que he adoptado. Todos aquellos que creen en la realidad espiritual, quienes creen en la libertad de la vida del espíritu, quienes creen en el progreso eterno del espíritu haciendo uso de la libertad —sea el que sea su país de origen, sea el que sea su lenguaje—, todos ellos pertenecen a nuestra raza, forman parte de nuestro pueblo, o se unirán a él tarde o temprano. Todos esos que creen en el ser detenido, en el ser en retroceso, en los ciclos eternos, y también esos que creen en una naturaleza inerte y que la ponen en el control del mundo —sea el que sea su país de origen, sea el que sea su lenguaje—, no son germanos, son ajenos a nosotros, y uno esperaría que algún día estas personas sean completamente separadas de nuestro pueblo.

Para ser justos con Fichte, esta no era una arenga chauvinista alemana, ya que por alemanes él aludía —como también lo hacía Hegel— a la totalidad del pueblo germano. Aunque esto no cambia el contenido del discurso, lo alivia levemente. Esta categoría incluye a los franceses, a los ingleses, a los pueblos nórdicos y a algunos pueblos mediterráneos también. Aun así, el meollo de la arenga no es meramente el patriotismo o, simplemente, un intento de enardecer el menguante espíritu germano, pisoteado por Napoleón. El tema principal consiste en distinguir entre las personas vivas y las muertas, aquellas que son ecos y aquellas que son voces, aquellas que son anexos y las que son materia genuina, la estructura genuina. Esta es la distinción fundamental que hace Fichte, una que habría de hechizar a una gran cantidad de jóvenes alemanes nacidos hacia finales de la década de 1770 y principios de la de 1780.

La noción básica no es *cogito ergo sum* sino *volo ergo sum*. Curiosamente, el psicólogo francés Maine de Biran, contemporáneo de Fichte, desarrollaba un modelo psicológico semejante según el cual la personalidad se adquiría únicamen-

te mediante el esfuerzo, en repetidas intentonas, arrojándonos sobre algún obstáculo para finalmente sentirnos enteros. En otras palabras, uno se sentía presente solo en los momentos de resistencia u oposición. El dominio, el titanismo eran los ideales que resultaban de todo esto, tanto en la vida privada como en la vida pública.

Aunque es algo injusto tratarlo tan de paso, permítaseme decir algunas palabras sobre la doctrina de Schelling, algo análoga a la de Fichte aunque, en ciertos aspectos, profundamente diferente. Schelling tuvo una gran influencia sobre Coleridge —mayor que la de cualquier otro pensador— y también una profunda influencia sobre el pensamiento alemán, aunque hoy es poco leído, en parte porque su obra parece ser excesivamente opaca, por no decir incomprensible.

A diferencia de Fichte, quien oponía el principio vital de la voluntad humana a la naturaleza —la cual era vista, a la manera de Kant, como materia muerta que había de ser moldeada, y no como un conjunto armónico al que debíamos integrarnos—, Schelling creía en un vitalismo místico. Para él, la naturaleza era algo vivo, una especie de proceso de autodesarrollo espiritual. Él entendía que el mundo se iniciaba en un estado bruto de inconsciencia y que, gradualmente, ganaba consciencia de sí mismo. Comenzando de orígenes misteriosos, de la oscuridad, desarrollando una voluntad inconsciente, el mundo adquiría paulatinamente consciencia de sí. La naturaleza era voluntad inconsciente; el hombre era esa voluntad ya consciente de sí misma. La naturaleza presentaba distintos estadios de la voluntad: cada uno de estos representaba un estadio de su desarrollo. Primero estaban las piedras y la tierra, que eran la voluntad en un estado de total inconsciencia. (Esta es una antigua doctrina del Renacimiento por no ir más lejos, es decir, a sus fuentes en el gnosticismo). Gradualmente, iban ganando vida, y se daban así las tempranas formas de vida de las primeras especies biológicas. Luego venían las plantas, y después de ellas los animales. Este era el progresivo proceso de toma de autoconciencia, el empuje paulatino de la voluntad hacia la realización de

cierto objetivo. La naturaleza se esforzaba por algo sin saber, en realidad, qué era aquello por lo que lo hacía. El hombre, a su vez, se esforzaba y tomaba conciencia de aquello por lo que se esforzaba. Al culminar su esfuerzo con éxito, el hombre elevaba a toda la naturaleza a un nivel de conciencia superior. Para Schelling, Dios era un principio consciente en continuo autodesarrollo. Sí, afirmaba Schelling, Dios es alfa y es omega. Alfa es inconsciencia y omega, pura conciencia. Dios es una especie de fenómeno progresivo, una forma de evolución creativa. De esta noción se apropió Bergson, porque poco hay en las teorías de Bergson que no haya sido anticipado por Schelling.

Esta doctrina tuvo una profunda influencia sobre la filosofía alemana de la estética y la filosofía del arte; pues, si todo en la naturaleza es viviente, y si nosotros somos los representantes de mayor conciencia en ella, la función del artista consiste en hurgar dentro de sí, en adentrarse en las fuerzas oscuras e inconscientes que lo habitan y sacarlas a la luz de la conciencia mediante una violenta y agonizante lucha interior. Esa es la teoría de Schelling. Y la naturaleza hace lo mismo. Se dan luchas en el interior de ella. Toda erupción volcánica, todo fenómeno magnético o eléctrico era interpretado por Schelling como una lucha de autoafirmación por parte de ciegas y misteriosas fuerzas que, en el caso del hombre, eran algo más conscientes. Para él, las únicas obras de arte valiosas —y esta es una doctrina que influenció a Coleridge, y subsecuentemente, a otros críticos de arte— son aquellas que, semejantemente a la naturaleza, expresan las pulsaciones de una vida no completamente consciente. Cualquier obra de arte enteramente consciente de sí es, para él, una especie de fotografía. Cualquier obra de arte que es meramente una copia, un fragmento de saber, algo que, al estilo de la ciencia, es solamente producto de una observación cuidadosa y de una transcripción escrupulosa de datos que han sido adquiridos de modo lúcido, exacto y científico: eso equivale a la muerte. La vida en una obra de arte es análoga —es decir, comparte una cualidad— con aquello que admiramos en la naturaleza, a saber,

una especie de poder, de fuerza, de energía, de vida, de vitalidad. A esto se debe que los grandes retratos, las grandes estatuas, las grandes composiciones musicales, sean calificados de grandiosos, pues vemos en ellos no solamente la superficie, la técnica, la forma que el artista tal vez conscientemente le haya impuesto, sino también algo de lo que el artista no es completamente consciente, a saber, las pulsaciones en su interioridad de cierto espíritu infinito que él en particular representa del modo más articulado y consciente. Las pulsaciones de este espíritu son también, a un nivel más bajo, las de la naturaleza, de ahí que la obra de arte tenga un efecto vital sobre el hombre que la observa, o que la escucha, semejante al de los fenómenos de la naturaleza. Cuando esto está ausente, cuando la obra es enteramente convencional, creada según reglas, hecha con plena conciencia de lo que se está haciendo, bajo el fogonazo de una autoconciencia total, el producto deviene necesariamente en algo elegante, simétrico y carente de vida.

Esa es, básicamente, la doctrina romántica del arte, contraria a la Ilustración, y que ha ejercido notable influencia sobre aquellos críticos que entienden que el inconsciente tiene un papel que jugar en el arte, no como en las antiguas teorías platónicas de inspiración divina donde el artista extático no era completamente consciente de su creación. En el *Ion* de Platón, por ejemplo, el hálito divino se apoderaba del artista, y este no comprendía su creación porque algo más poderoso lo inspiraba desde afuera. La doctrina romántica del arte influenció a todas aquellas doctrinas que le adjudicaban valor y que estaban interesadas en considerar el elemento inconsciente, subconsciente o preconsciente de las obras realizadas por el artista individual o por un grupo, una nación, un pueblo o una cultura. Esto nos conduce directamente a Herder, quien también consideraba que la canción y la danza folclóricas eran la expresión de cierto espíritu semiconsciente de una nación, y que de no expresar esto, carecían por completo de valor.

No puede decirse de Schelling que haya escrito sobre estas cosas con una gran claridad. Con todo, lo hizo de modo entusiasta y tuvo considerable impacto sobre sus contemporáneos. La primera gran doctrina que surge de la combinación entre la voluntad fichteana y el inconsciente de Schelling —los dos factores constitutivos más importantes de la doctrina estética del movimiento romántico, así como de su posterior doctrina política y ética— es la del simbolismo. El simbolismo es sumamente importante en todo el pensamiento romántico: esto ha sido observado por todos los críticos del movimiento. Permítaseme intentar aclararlo lo más posible, aunque no presumo comprenderlo completamente, ya que, como bien decía Schelling, el romanticismo es verdaderamente una selva, un laberinto cuyo único hilo conductor es la voluntad y el estado de ánimo del poeta. Ya que no soy poeta, no confío plenamente en mi habilidad para ofrecer una explicación exhaustiva de esta doctrina, aunque sin duda intentaré hacerlo lo mejor posible.

Para simplificar, hay dos tipos de símbolos. Unos son convencionales y otros de una naturaleza diferente. Los primeros no presentan dificultad. Son símbolos que inventamos con el objetivo de comunicar ciertos significados, y existen reglas específicas acerca de esos significados. La luz roja y verde de un semáforo tiene su significado por convención. La luz roja significa que los automóviles no han de avanzar y constituye, simplemente, otra forma de decir «no avanzar». «No avanzar» es en sí misma una forma de simbolismo lingüístico que significa que hay algún tipo de prohibición por parte de las autoridades y que supone una amenaza, una clara amenaza y, si desobedecemos, acarreará importantes consecuencias. Este es el simbolismo ordinario, claramente ejemplificado en los lenguajes artificiales, en los tratados científicos y en cualquier cuerpo de símbolos convencionales creados en función de ciertos objetivos, y donde el significado del símbolo está establecido según reglas.

Pero, obviamente, también hay símbolos que no son de esta naturaleza. No deseo tratar en detalle la teoría de los símbolos pero, para mis fines, es preciso indicar que lo que los románticos entendieron por simbolismo era el uso de símbo-

los para expresar aquello que solo podía expresarse simbólicamente, y no literalmente. En el ejemplo del tráfico, si reemplazáramos las luces rojas y verdes por los mensajes «deténgase» y «avance» respectivamente, o si, en cambio, pusiéramos personas de autoridad con megáfonos diciéndonos «deténgase» y «avance», esto sería tan efectivo como el semáforo, por lo menos en lo que hace a la comunicación gramatical del mensaje. Pero si nos preguntamos en cambio en qué sentido una bandera nacional que flota en el viento y suscita emociones en la gente es un símbolo, o en qué sentido *La Marsellesa* lo es, o para ir más lejos, por qué una catedral gótica, edificada de un modo particular —independientemente de su funcionamiento como edificio en el que se ofrecen servicios religiosos— es un símbolo para la religión que representa, o en qué sentido las danzas sagradas o cualquier tipo de rito religioso son un símbolo, o en qué sentido la Kaaba es un gran símbolo para los musulmanes, la respuesta será, literalmente, que todas estas cosas no pueden expresarse de otro modo. Supongamos que alguien nos pregunta: ¿podría usted decirme qué significa exactamente la palabra «Inglaterra» en la siguiente frase de Nelson: «Inglaterra espera de todos sus hombres que cumplan con su deber»? Si intentamos responder con exactitud a la pregunta, si decimos que «Inglaterra» alude a un cierto número de bípedos sin plumas y racionales que residen en cierta isla en un momento determinado de principios del siglo XIX; pues claramente «Inglaterra» no significa esto. «Inglaterra» no hace referencia, simplemente, a un grupo de personas, con nombre, apellido y domicilio, conocidos por Nelson, quien podría, si lo deseara, enumerarlos. Lisa y llanamente, «Inglaterra» no significa eso porque la carga emotiva del término alude, al mismo tiempo, a algo más vago y más profundo. Y si planteamos la pregunta «¿qué significa aquí exactamente la palabra "Inglaterra"? ¿Podría usted desglosarla, podría darme —por tedioso que fuera— el equivalente literal de todo aquello que contiene esta fórmula?»; esto no sería fácil de hacer. Tampoco sería sencillo responder si planteamos la pregunta «¿cuál es el significado de la piedra Kaaba? ¿Cuál es el significado específico de esta oración? ¿Qué significa esta catedral para las personas que vienen a rendir culto en ella, más allá de las vagas asociaciones emocionales que pueda provocar, más allá de una penumbra?». No es meramente el hecho de que provoca emociones, el canto de los pájaros, el crepúsculo también pueden hacerlo. Sin embargo, el crepúsculo no es un símbolo, ni el canto de los pájaros es simbólico. Y a pesar de esto, para los devotos, una catedral, un rito religioso, la consagración de la hostia son símbolos.

Surge entonces la pregunta: ¿qué simbolizan estas cosas? Según la doctrina romántica, hay un impulso infinito en la realidad, en el universo que nos rodea; algo que es infinito, inagotable, y que lo finito intenta simbolizar aunque sin lograrlo completamente. Buscamos transmitir algo que solo podemos transmitir con los medios que tenemos a nuestro alcance, pero sabemos que con ellos no podemos transmitir todo lo que deseamos, pues literalmente todo esto es infinito. Por eso hacemos uso de alegorías y símbolos. Una alegoría es una representación en palabras o en imágenes de algo que tiene un significado propio y también un significado diferente de este. Cuando la alegoría representa algo diferente de lo que ella es, lo que ella representa —según los que en verdad creen en las alegorías y sostienen que el único modo de discurso profundo es el alegórico (como era el caso de Schelling y de los románticos en general)— no puede, *ex hypothesi*, establecerse. Esa es la razón por la que debemos emplear una alegoría; y por la que las alegorías y los símbolos son, necesariamente, las únicas vías de expresión de aquello que deseamos decir.

Pero ¿qué es lo que deseamos transmitir?: aquella corriente de la que nos hablaba Fichte. Deseamos expresar algo inmaterial pero debemos hacer uso de medios materiales para hacerlo. Deseamos expresar algo inexpresable pero debemos hacer uso de la expresión. Deseamos expresar, tal vez, algo del inconsciente pero debemos hacer uso de medios conscientes. Sabemos, con anticipación, que no tendremos

éxito porque no podemos tenerlo; y, por tanto, que todo lo que conseguiremos es aproximarnos a ello más y más, aunque de modo asintótico. Hacemos cuanto podemos, pero se trata de una lucha agonizante en la cual, si somos artistas o, como para los románticos alemanes, pensadores con conciencia, estamos empeñados de por vida.

Esto es algo que tiene relación con la noción de profundidad. Es raramente tratada por los filósofos. Sin embargo, es un concepto perfectamente susceptible de serlo, y, en efecto, es una de las categorías más importantes que utilizamos. Cuando decimos que una obra es profunda, más allá de la obvia carga metafórica de la expresión, que supongo proviene de los pozos, que son hondos y profundos, cuando decimos de alguien que es un escritor profundo, o que una pintura o una pieza musical es profunda, no resulta muy claro lo que queremos decir pero, seguramente, no reemplazaríamos ese término por otro como, por ejemplo, «hermoso», o «importante», o «creado de acuerdo a las reglas», o más aún, «inmortal». Cuando decimos que Pascal es más profundo que Descartes (aunque sin duda Descartes fue un genio), o que Dostoievski, que puede o no ser de mi agrado, es un escritor más profundo que Tolstói, a quien prefiero, o que Kafka es un escritor más profundo que Hemingway, ¿qué intento decir, exacta e infructuosamente, mediante el uso de esta metáfora de la que me valgo debido a que carezco de mejores medios de expresión? Según los románticos —y esta es una de sus principales contribuciones al pensamiento en general—, lo que queremos expresar por profundidad, aunque no utilizan esa terminología en sus discusiones, es lo inagotable, lo inabarcable. En el caso de obras de arte que son bellas aunque no profundas, o incluso en el de la ficción o de la filosofía, es posible describirlas de modo perfectamente literal y lúcido. En el caso de una pieza musical del siglo XVIII, digamos de una pieza bien compuesta, melódica y agradable, y tal vez también genial, es posible explicar las razones por las que es así y, aún más, por qué nos produce el placer que nos da. Podemos decir que los seres humanos

sienten un placer particular al escuchar ciertos tipos de armonías. Tal vez pueda describirse con gran minuciosidad, gracias a una importante variedad de artilugios introspectivos. Si describimos maravillosamente bien —si somos un Proust, o un Tolstói, o si somos psicólogos descriptivos con buena formación—, tal vez podamos ofrecer una equivalencia verbal del estado emocional en el que nos encontramos al escuchar una pieza musical, o al leer un fragmento de ficción; una equivalencia suficientemente parecida a lo que en efecto estamos sintiendo o pensando en ese momento particular, que sea la traducción en prosa de lo que está ocurriendo en ese momento; una traducción científica, verdadera, objetiva, verificable y demás. Pero en el caso de obras que son profundas, cuanto más decimos, más queda por decir. No hay duda de que, aunque intentemos describir en qué consiste su profundidad, en cuanto nos referimos a ella y por mucho que desarrollemos nuestra explicación, se abren nuevos abismos. Digamos lo que digamos, siempre nos vemos en la obligación de terminar nuestra explicación con puntos suspensivos. Hagamos la descripción que hagamos, nos quedan puertas abiertas al más allá, tal vez, a algo más oscuro, aunque, sin duda, a algo que, en principio, no puede reducirse a prosa precisa, clara, verificable y objetiva. Esta es, seguramente, una de las acepciones del término «profundo»: la de apelar a lo irreductible, la de forzarme en mi conversación, en mi descripción, a utilizar un lenguaje que, en principio —hoy y siempre— es inadecuado para este propósito...

Supongamos que intentamos explicar una proposición que es particularmente profunda. Hacemos cuanto podemos, pero sabemos que no somos capaces de agotarla; y cuanto más inagotable se nos hace, cuanto más amplio nos parece su alcance, más grietas se abren; y cuanto más profundas son, mayor es su trascendencia, mayor es nuestra predisposición a afirmar que esta proposición en particular es profunda, y no meramente verdadera, interesante, entretenida, original o cualquier otra cosa que nos veamos tentados a decir. Cuando, por ejemplo, Pascal comenta que no

solo la mente sino también el corazón tiene sus razones, cuando Goethe señala que, por más que intentemos evitarlo, siempre habrá un básico elemento antropomórfico en todo lo que hagamos y pensemos, estos comentarios son interpretados como comentarios profundos por la siguiente razón: porque cuando los empleamos nos abren nuevos panoramas que no pueden analizarse, abarcarse, describirse, agruparse; no hay fórmula que nos conduzca, por deducción, a ellos. Esta es la noción fundamental de profundidad empleada por los románticos, y es a ella, en gran medida, a lo que se refieren en su prédica acerca de lo finito representando lo infinito, lo material representando lo inmaterial, lo muerto representado lo vivo, lo espacial representando lo temporal, las palabras representando algo que, en sí mismo, es inefable. «¿Podemos apoderarnos de lo sagrado?», se preguntaba Friedrich Schlegel. Y respondía: «No, nunca podremos apoderarnos de lo sagrado, ya que la mera imposición de la forma, lo deforma». Esta noción subyace a toda la teoría romántica de la vida y del arte.

Esto conduce a dos fenómenos obsesivos y bastante interesantes que estarán muy presentes tanto en el pensamiento como en la sensibilidad de los siglos XIX y XX. Uno es la nostalgia y el otro es una especie de paranoia. La nostalgia se funda en el hecho de que intentamos comprender lo infinito pero este es inabarcable, razón por la que nada de lo que hagamos nos dará satisfacción. Cuando se le preguntó a Novalis hacia dónde se dirigía, cuál era el propósito de su arte, dijo: «Estoy constantemente retornando al hogar, siempre retornando a casa de mi padre». En un sentido, esta era una respuesta religiosa, aunque también significaba que estas incursiones en lo exótico, lo extraño, lo ajeno, lo singular, estos intentos de romper con el marco empírico de la vida cotidiana —la escritura de cuentos fantásticos con transformaciones y extraños encantamientos, los intentos de escribir cuentos simbólicos o alegóricos repletos de referencias místicas y veladas, de esa imaginería esotérica sumamente peculiar, que ha absorbido por años a los críticos—, todos constituyen

intentos de regreso, de vuelta a un hogar que tira y que llama. Es el famoso *Sehnsucht* [anhelo] infinito de los románticos, la búsqueda de la flor azul, como la denominaba Novalis, el intento de absorber el infinito dentro de nosotros, de hacernos uno con él, o de fundirnos en él. Esta es, obviamente, una versión secular de aquella profunda búsqueda religiosa por lograr una unidad con Dios, por revivir al Cristo que está dentro de nosotros, por aunarnos con las fuerzas creativas de la naturaleza, aunque ahora en un sentido pagano, que les llega a los alemanes por medio de Platón, de Eckhart, de Boehme, del misticismo alemán y de numerosas otras fuentes, excepto que, en este caso, toman un cariz literario y secular.

Esta nostalgia es lo opuesto a lo que la Ilustración consideraba como su contribución fundamental. La Ilustración suponía, como ya he tratado de explicar, que había un modelo de vida perfecto y cerrado; una forma específica de vida y de arte, de sensibilidad y de pensamiento que era la correcta, la adecuada, que era verdadera y objetiva, y que, de saber nosotros lo suficiente, podríamos enseñársela a la gente. Nuestros problemas tenían una solución cierta y si fuéramos capaces de construir una estructura adecuada para esa solución, y luego, por decirlo así, ajustar al hombre a dicha estructura, lograríamos obtener respuestas tanto para los problemas del pensamiento como para los de la acción. Pero si esto no fuera así, si *ex hypothesi*, el universo estuviera en movimiento en lugar de detenido, si fuera una forma de actividad en lugar de materia inerte, si fuera infinito en lugar de finito, si estuviera en constante modificación y jamás fijo, si nunca fuera lo mismo (para emplear las múltiples metáforas de las que se valían constantemente los románticos), si fuera una ola en constante movimiento (como decía Friedrich Schlegel), ¿cómo podríamos siquiera intentar describirlo?, ¿qué deberíamos hacer para describir una ola? Terminaríamos hablando, por lo general, de agua estancada. Solo podemos describir la luz con exactitud, sacrificando su esencia; por tanto, no lo intentemos. Pero no podemos renunciar a describirla porque ello significaría dejar de expresarnos, y esto equival-

dría a dejar de vivir. Para estos románticos, vivir era hacer, y hacer era expresar nuestra propia naturaleza, lo cual equivalía a expresar nuestra relación con el universo. Aunque esta relación era inefable, de todos modos, debíamos intentar expresarla. Esta era la agonía; este era el problema. Este es el interminable *Sehnsucht*, el anhelo, la razón por la que debemos ir a países lejanos, por la que buscamos ejemplos exóticos, por la que viajamos al Oriente y escribimos novelas sobre el pasado, esta es la razón por la que nos entregamos a todo tipo de fantasías. Esa es la típica nostalgia romántica. Si el hogar que ellos añoran, si la armonía, la perfección de la que hablan, les fuera concedida, ellos la rechazarían. Por definición, podemos aproximarnos a esta perfección, pero nunca podremos poseerla; este es el carácter de la realidad en la que vivimos. Esto trae a la memoria la famosa y cínica anécdota de aquel que le preguntó a Dante Gabriel Rossetti, cuando trabajaba sobre el Santo Grial: «Pero, señor Rossetti, una vez que lo haya encontrado, ¿qué hará con él?». Precisamente, esta era la típica pregunta a la que los románticos sabían responder muy bien. Para ellos, el Grial era en principio inalcanzable; era de naturaleza tal que resultaba imposible no consagrar la vida entera a su búsqueda; y ello se debía al carácter y a la naturaleza del universo. La cruda verdad acerca del universo era que no podía ser expresado en su totalidad, que no podía abarcarse, que no estaba en reposo, sino en movimiento; este es el dato fundamental, y lo descubrimos cuando comprendemos que el yo es algo de lo que tomamos conciencia únicamente a través de un esfuerzo. El esfuerzo es acción, la acción es movimiento, el movimiento es interminable, es movimiento perpetuo. Esa es la imagen en la que se basa el romanticismo; es la que intento transmitir lo mejor posible con palabras que, *ex hypothesi*, no pueden transmitirla.

La segunda noción, la de la paranoia, es algo diferente. Hay una versión optimista del romanticismo según la cual los románticos entienden que avanzando, expandiendo nuestra naturaleza, destruyendo los obstáculos que se nos presentan en el camino, cualesquiera que sean —las caducas reglas

francesas del siglo XVIII, ciertas instituciones políticas y económicas de carácter destructivo, las leyes, la autoridad, cualquier verdad preconcebida, o todo tipo de reglas o instituciones consideradas como absolutas, perfectas, e inapelables—, nos estamos liberando más y más y permitimos que nuestra naturaleza infinita alcance alturas cada vez mayores, que se vuelva más amplia, más profunda, más libre, más vital, y más a semejanza de la divinidad a la que intenta llegar. Pero hay otra versión, más pesimista, que ha obsesionado, hasta cierto punto, al siglo XX también. La noción es que aunque intentemos liberarnos, el universo no es tan fácil de dominar. Hay algo detrás, en las oscuras profundidades del inconsciente o de la historia; hay algo, de todos modos, que nosotros no podemos alcanzar y que frustra nuestros más caros deseos. A veces esto se concibe como cierta naturaleza hostil e indiferente; otras veces, como una lección de la historia, que para los optimistas nos guía hacia metas aún más gloriosas, mientras que los pesimistas, como Schopenhauer, creen que es un vasto océano insondable de voluntad sin dirección sobre el cual flotamos como una pequeña barca sin rumbo, sin la posibilidad real de comprender el elemento en el que nos encontramos ni de determinar nuestro curso. Y esta es una fuerza poderosa y difícil de resistir; una fuerza que es, en definitiva, hostil a nosotros, con la que es difícil congeniar y de la que nada aprendemos.

Esta paranoia se manifiesta de múltiples maneras, unas más crueles que otras. Se pone de manifiesto, por ejemplo, en la búsqueda de todo tipo de conspiraciones en la historia. Los hombres comienzan a sospechar que tal vez la historia esté movida por fuerzas sobre las que no tienen control. Hay alguien detrás de todo esto: tal vez los jesuitas, tal vez los judíos, o tal vez los masones. Esta actitud fue promovida por las variadas explicaciones que se dieron del curso de la Revolución Francesa. Nosotros los ilustrados, nosotros los virtuosos, los sabios, los nobles y bondadosos, intentamos alcanzar esto o aquello, pero, por alguna razón, todos nuestros esfuerzos quedan en la nada. Ha de haber una fuerza temible y hostil

acechándonos, una que nos hace tropezar justo cuando creemos estar a punto de alcanzar el objetivo. Esta visión —como estoy sugiriendo— se manifiesta de modos más crueles, como, por ejemplo, en la teoría de la conspiración histórica, en la que siempre buscamos enemigos encubiertos o, a veces, figuras más y más abstractas como las fuerzas económicas o las de producción o la lucha de clases (como dirá Marx), o la noción mucho más vaga y metafísica de la astucia de la razón o la astucia de la historia (como dirá Hegel), que conoce sus objetivos mucho mejor que nosotros y nos engaña. Hegel dice: «El espíritu nos engaña, el espíritu conspira contra nosotros, el espíritu nos miente, el espíritu triunfa». Prácticamente, lo concibe como una especie de enorme e irónica fuerza aristofánica que se burla de los pobres seres humanos, quienes intentan construir sus pequeños hogares en la ladera de lo que ellos entienden que es una verde y florida montaña, pero que en realidad es el gran volcán de la historia humana, a punto, una vez más, de entrar en erupción, a largo plazo, tal vez para el bien de los hombres o para realizarse en un ideal, pero, a corto plazo, para destruir a un gran número de personas inocentes y causar así gran daño y sufrimiento.

Esta también es una idea romántica, ya que una vez que adquirimos la noción de que existe algo más amplio fuera de nosotros, algo inasible, algo inalcanzable, o bien sentimos amor por ello, tal como proponía Fichte, o sentimos temor; y si sentimos temor, este se convierte en paranoia. Esta paranoia va creciendo a lo largo del siglo XIX: alcanza su cima con Schopenhauer, es dominante en la obra de Wagner y llega a un importante clímax en muchas obras del siglo XX donde se manifiesta la obsesión con la idea de que, hagamos lo que hagamos, habrá siempre algún cáncer, algún gusano, algo que nos condene a una perpetua frustración, ya sean seres humanos a quienes debemos exterminar o fuerzas impersonales contra las que todo esfuerzo es inútil. Obras tales como las de Kafka están cargadas de esta peculiar sensación de *angst* ingobernable, de terror, de aprehensión no dirigida a ningún objeto en particular. Esto también se da en la obra

de los románticos tempranos. Los cuentos de Tieck, *Der blonde Eckbert*, por ejemplo, están cargados de terror. Sin duda, pretenden ser alegorías, aunque, de todos modos, lo que siempre ocurre es que el héroe comienza teniendo una vida feliz hasta que le sucede algo terrible. Se le presenta un pájaro dorado que le canta una canción acerca del *Waldeinsamkeit*, que ya en sí mismo constituye un concepto romántico; se refiere a la soledad del bosque, algo encantador y terrorífico a la vez. Él mata al pájaro y ocurren varias desgracias. Él continúa matando, continúa destruyendo; se ve enmarañado en una temible red que le ha sido tendida por alguna fuerza horrible y misteriosa. Él intenta liberarse de ella. Vuelve a matar, a combatir, a luchar, muere. Este tipo de pesadilla es muy típico de la primera literatura romántica alemana y proviene exactamente de la misma fuente, a saber, de la noción del dominio de la voluntad sobre la vida; de la voluntad, no de la razón; no de algo analizable y controlable, sino de algún tipo de voluntad. Puesto que es mi voluntad, que se dirige a objetivos creados por mí mismo, es probable que sea benévola. Puesto que es la voluntad de un dios benévolo o la de la historia que promete llevarme a un buen destino —como aparece en los escritos de todos aquellos filósofos optimistas de la historia— es probable que no sea muy aterradora. Pero puede llegar a suceder que el fin sea más negro, más aterrorizador y más insondable de lo que creemos. De este modo, los románticos oscilan entre dos extremos: el de un optimismo místico y el de un pesimismo aterrador; y esto es lo que hace que sus escritos sean de calidad desigual.

La segunda de las tres grandes influencias que identificó Schlegel era la de la Revolución Francesa, la cual tuvo un obvio impacto sobre los alemanes, ya que produjo —como resultado de las guerras napoleónicas en particular— una vasta explosión de sentimiento nacional herido, que alimentó el movimiento romántico, ya que este era, bajo cualquiera de sus formas, la afirmación de la voluntad nacional. No deseo, sin embargo, enfatizar este aspecto de la Revolución. Deseo más bien señalar que la Revolución Francesa, si bien prometió

una solución perfecta para los males humanos basándose, como ya he mencionado, en un universalismo pacífico —en la doctrina del progreso continuo, cuyo ideal era la perfección clásica, y que, una vez alcanzada, perduraría eternamente fundándose en inquebrantables principios establecidos por la razón—, perdió su rumbo (esto era claro para todos). En consecuencia, en lugar de reforzar la razón, la paz, la armonía, la libertad universal, la igualdad, la libertad, la fraternidad —todas las cosas que aspiraba satisfacer— promovió, por el contrario, la violencia, cambios aterradores e impredecibles de los asuntos humanos, la irracionalidad de las masas, el desmedido poder individual, el de los grandes hombres, buenos y malos, capaces de dominar a estas masas y de alterar el curso de la historia en un sinfín de modos distintos. La Revolución Francesa estimuló, en la mente y la imaginación de los hombres, la poesía de la acción, de la lucha, de la muerte; no meramente entre los alemanes sino entre todos los pueblos, y de ahí que tuviera un efecto completamente contrario al que intentaba tener. En particular, alimentó la noción de que existe una gran masa misteriosa y sumergida debajo del iceberg, una de la que nada sabemos.

Era bastante natural preguntarse por qué la Revolución Francesa había fracasado, ya que, una vez ocurrida, y de modo bastante notable, la mayoría de los franceses no eran libres, ni iguales, y no eran particularmente fraternales entre sí —por lo menos en número suficientemente importante como para plantear siquiera la cuestión—. Aunque, sin duda, un cierto número de ellos había mejorado su situación, la de muchos otros se había deteriorado. En los países vecinos también se daba lo mismo: algunas personas habían sido liberadas, pero otras no encontraban que la Revolución hubiera valido la pena.

Se ofrecieron varias explicaciones de este fracaso. Aquellos que creían en la economía sostenían que los dirigentes políticos de la Revolución Francesa habían ignorado los factores económicos. Los que creían en la monarquía o en la Iglesia sostenían que los instintos más profundos y la fe ha-

bían caído víctimas del materialismo ateo, cuyas consecuencias habían sido espantosas, y que, por ende, el fracaso de la Revolución era el castigo con el que la naturaleza humana o Dios (dependiendo de la filosofía particular de cada uno) respondía al desafío de los hombres. Pero la sospecha que la Revolución suscitó entre todos era que, tal vez, no sabíamos lo suficiente; las doctrinas de los *philosophes* franceses, que eran, supuestamente, el plan maestro para modificar la sociedad del modo deseado habían resultado inadecuadas. De ahí que, aunque la porción superior de la vida social humana quedara a la vista —para los economistas, los psicólogos, los moralistas, los escritores, los estudiantes y todo tipo de especialistas y observadores—, no era más que la punta de un iceberg gigante, cuya sección más grande estaba sumergida en el océano. Esta porción invisible no había sido suficientemente tomada en cuenta y, por tanto, se había vengado causando todo tipo de consecuencias absolutamente inesperadas.

La noción de consecuencias no intencionadas, de que aunque nos lo propongamos, es la oscura realidad la que dispone, y de que a pesar de que la modifiquemos, ella, sin embargo, se recompondrá y nos sorprenderá con una bofetada, la noción de que si intentamos alterar demasiado las cosas —la naturaleza, los hombres, o lo que fuera— habrá entonces algo llamado «naturaleza humana» o «naturaleza social» u «oscuras fuerzas del inconsciente» o «fuerzas productivas» o «la Idea», algo, no importa el nombre que lleve esta entidad, que procederá a agredirnos y a destruirnos, esto cultivó la imaginación de muchas personas en Europa, quienes seguramente no se hubieran definido como románticos, y promovió también todo tipo de teodiceas: la teodicea marxista, la hegeliana, la de Spengler, la de Toynbee y muchos otros escritos teológicos de nuestra época. Creo que este es el origen de esta noción; una que también nutrió la corriente de paranoia, ya que una vez más reavivó la conciencia de que existía algo más fuerte que nosotros, una inmensa fuerza impersonal, que no podía ser investigada ni desviada. Esto convirtió la tota-

lidad del universo en algo mucho más aterrador de lo que había sido para el siglo XVIII.

La tercera de las influencias de Schlegel fue la novela de Goethe *Wilhelm Meister*. Los románticos admiraban la novela, no tanto por su calidad narrativa sino por otras dos razones: la primera, porque era un relato sobre un hombre genial que se había formado a sí mismo; un relato de cómo un hombre podía hacerse cargo de sí mismo y por el libre ejercicio de su noble voluntad convertirse en alguien. Esta es, probablemente, la autobiografía de Goethe el artista. Pero incluso más que eso, lo que les agradaba era el hecho de que había fuertes transiciones en la novela. De un sobrio fragmento de prosa, de una descripción científica, por ejemplo, de la descripción de la temperatura del agua, o de un tipo particular de jardín, Goethe pasaba, repentinamente, a pasajes extáticos, poéticos y líricos, a explosiones poéticas, para retornar luego rápida y abruptamente a un tipo de prosa severa, aunque perfectamente melodiosa. Estas agudas transiciones de la poesía a la prosa, del éxtasis a las descripciones científicas, les parecían a los románticos un arma maravillosa para hacer estallar y derrocar la realidad. Así debían ser escritas las obras de arte: no según reglas, no debían ser copias de alguna naturaleza ya dada, de un *rerum natura*, de alguna estructura de las cosas que la obra de arte intentaba explicar, o peor aún, no debían ser una copia o una fotografía. La función de la obra de arte consistía en liberarnos y lo hacía al ignorar las simetrías superficiales de la naturaleza, las reglas superficiales, y mediante abruptas transiciones de un estilo a otro —de la poesía a la prosa, de la teología a la botánica, o lo que fuera— derribaba una gran cantidad de divisiones convencionales que nos restringían, que nos encerraban y que nos aprisionaban.

No creo que Goethe haya considerado esto como un análisis válido de su obra. Él veía a estos románticos con algo de nerviosismo. Tanto él como Schiller los consideraban bohemios desarraigados, artistas de tercera (lo cual, sin duda, era cierto en algunos de ellos), personas de vidas inconsecuentes y desordenadas, a quienes, sin embargo, por admirarlo y ado-

rarlo tanto, Goethe no deseaba despreciar ni ignorar. Y así se desarrolló una relación algo ambivalente entre ellos. Lo consideraban como a uno de los grandes genios alemanes, pero despreciaban sus gustos filisteos, su servilismo hacia el gran duque de Weimar y el hecho de que se había vendido en muchos aspectos —que había comenzado como un genio audaz y original y había terminado como un cortesano vestido de seda—. Por otro lado, él los veía como a artistas de escasos recursos, artistas que disimulaban su falta de talento creativo con un innecesario desenfreno expresivo. Pero al mismo tiempo eran alemanes, eran sus admiradores, la única audiencia con la que contó por algún tiempo, y, por tanto, no debían ser descuidados, ni rechazados sin consideración. Esa era, en términos generales, la relación entre ellos. Y continuó siendo una relación difícil hasta el final de la vida de Goethe, y él mismo nunca se entregó demasiado al romanticismo. Hacia el final de su vida dijo: «El romanticismo es una enfermedad, el clasicismo es salud». Este era, en efecto, su credo fundamental.

El propio *Fausto* (que los románticos no apreciaban especialmente), a pesar de que el héroe sufre un sinnúmero de transformaciones románticas, y de que se ve sacudido por la gran ola —hay muchos pasajes en los que queda claro que el héroe es comparado a un torrente desenfrenado y salvaje, que salta de escollo en escollo, y que ansía constantemente las nuevas experiencias que le ofrece Mefistófeles—, es, en definitiva, una obra de reconciliación. El tema central de *Fausto,* luego de haber matado a Margarita, a Filemón y a Baucis, después de haber cometido gran cantidad de crímenes tanto en la primera como en la segunda parte, es que hay cierta distensión y resolución armónica de todos estos conflictos, a pesar de haber causado gran sufrimiento y derramamiento de sangre. Pero la sangre y el sufrimiento no significaban nada para Goethe: como Hegel, él suponía que la armonía divina podía únicamente alcanzarse por choques abruptos, por discordias violentas que, desde una perspectiva más abarcadora, habrían de percibirse como elementos contribuyentes a una armonía

mayor. Todo esto no es romántico. Es más bien antirromántico, pues Goethe se inclinaba a decir que había una solución ardua y difícil, una que tal vez podía ser únicamente percibida desde un punto de vista místico, pero aun así había solución. También en sus novelas, Goethe predicó lo que detestaban los románticos. La moral de *Hermann y Dorotea* y de *Las afinidades electivas* era que si se presentaba un conflicto emocional, una temible complicación entre una mujer casada y su amante, por ejemplo, no habíamos de recurrir en absoluto al divorcio o al abandono del hogar sino que, por el contrario, habíamos de resignarnos, debíamos sufrir y subyugarnos a la convención, a la preservación de los pilares de la sociedad. Esencialmente, era un discurso de orden, de autodominio, de disciplina, de eliminación de todo factor caótico o contrario a la legalidad.

Para los románticos esto era veneno puro. Nada les desagradaba más. La vida personal de muchos de ellos fue algo desordenada. El *cénacle*, el pequeño grupo de románticos que se reunía en Jena —los dos hermanos Schlegel, por algún tiempo Fichte, por algún tiempo Schleiermacher en Berlín, y Schelling— creía y predicaba de modo violento los deberes que acarreaba la libertad y la importancia de la libertad total, incluyendo el amor libre. August Wilhelm Schlegel se casó con una dama porque estaba embarazada —era una revolucionaria alemana de gran inteligencia, apresada durante algún tiempo por los alemanes en Mainz por haber colaborado con los revolucionarios franceses— y luego, dignamente, se la dejó a Schelling, quien estaba enamorado de ella. Esto había ocurrido antes también entre Schiller y Jean Paul, aunque sin matrimonio de por medio. Se pueden citar muchos ejemplos. Pero dejando a un lado sus relaciones personales, la gran novela que expresó su estilo de vida y que escandalizó profundamente a Goethe y a Hegel, a pesar de no ser una obra de gran mérito literario, fue *Lucinde*, una especie de *Lady Chatterley* de su tiempo, publicada por Friedrich Schlegel al final del siglo XVIII. Era una novela erótica, con violentas descripciones de distintos tipos de posiciones amorosas, y que también contenía prédicas románticas acerca de la necesidad de la libertad y de la expresión individual.

El meollo de *Lucinde*, más allá de su aspecto erótico, consistía en la descripción de lo que podía llegar a ser una relación libre entre seres humanos. En particular, se establecían analogías frecuentes con un pequeño bebé llamado Guillermina, que pataleaba libre y desenfrenadamente. El personaje principal dice: «¡Así deberíamos vivir! He aquí un niño, desnudo y libre de convenciones. No lleva ropa, no reconoce autoridad alguna, no cree en mentores convencionales y sobre todo no hace nada, carece de responsabilidad. El ocio es la última chispa que nos queda de aquel paraíso del que la humanidad fuera alguna vez expulsada. La libertad, la posibilidad de patalear, de hacer lo que deseamos, es el único privilegio que conservamos en este mundo temible, en este espantoso engranaje causal en el que la naturaleza nos oprime tan salvajemente», y así sigue.

La novela causó gran conmoción y fue defendida por el gran predicador de Berlín, Schleiermacher, de un modo no del todo diferente a la defensa de *El amante de lady Chatterley* que habrían de hacer varios pastores británicos en la década de 1960. Es decir, del mismo modo en que se presentó el libro de Lawrence, ya no como una obra de naturaleza poco espiritual, sino como un texto que se alineaba, que era prácticamente un sostén de la ortodoxia cristiana, pues así *Lucinde*, que era una novela pornográfica de cuarta categoría, fue presentada por el leal Schleiermacher como una novela de naturaleza espiritual. Todas sus descripciones físicas eran entendidas alegóricamente, y todo lo que había en ella se entendía simplemente como una gran prédica, como un himno a la libertad espiritual del hombre que ya no estaba encadenado por falsas convenciones. Schleiermacher se retractó años más tarde de su posición, lo que habla mejor de su bondad, su lealtad y su generosidad que de su agudeza crítica. Pero de todos modos, el objetivo de *Lucinde* era el de romper con las convenciones. Allí donde hubiera convenciones, había que romper con ellas.

Tal vez los ejemplos más interesantes de esta ruptura de convenciones se den en las obras dramáticas de Tieck y en los cuentos del famoso narrador E. T. A. Hoffmann. La propuesta del siglo XVIII, y de los siglos anteriores también, como repito incansablemente, era que había una naturaleza de las cosas, un *rerum natura*, una estructura del mundo. Para los románticos esto era absolutamente falso. No podía haber una estructura en el mundo ya que eso nos aprisionaría, nos sofocaría. Debía haber un campo de acción. Lo potencial era más real que lo actual. Lo hecho carecía de vida. Una vez producida la obra de arte debía ser abandonada, porque una vez hecha, estaba allí, estaba acabada, pertenecía al pasado. Lo hecho, lo que ha sido construido, lo que ya ha sido comprendido, debe ser abandonado. El único modo de capturar la realidad es mediante vislumbres, fragmentos, intimaciones, una iluminación mística, ya que todo intento de circunscribirla, de ofrecer una explicación coherente, de ser armonioso, de tener un principio, un medio y un final constituye una forma de aprisionamiento absurda y blasfema, es una perversión y una caricatura de lo que, en esencia, es caótico e informe; una corriente arrolladora, un tremendo caudal de voluntad realizándose a sí misma. Esa es la ferviente médula del dogma romántico.

Hay un cuento de Hoffmann acerca de un decente concejal de ciudad, un coleccionista de libros que se sienta, como de costumbre, en la sala de su casa, con su bata y rodeado de viejos documentos. En la puerta de entrada de su domicilio hay una aldaba de bronce, que a veces se transforma en una horrible vendedora de manzanas: a veces es la vendedora de manzanas y a veces la aldaba de bronce. Esta última a veces parpadea como la vendedora de manzanas y la vendedora de manzanas a veces se comporta como la aldaba de bronce. En cuanto a su dueño, el honorable concejal, a veces se sienta en su sillón, a veces se mete en una jarra de ponche, desaparece en su vapor y se eleva por los aires con los vahos; o, a veces, se disuelve en el ponche, emborracha a otros bebedores y vive luego diferentes experiencias. Esto es, para Hoffmann, un

modelo típico de cuento fantástico, uno que lo hizo muy famoso. Cuando comenzamos a leer uno de sus cuentos nunca sabemos lo que va a ocurrir. Hay un gato en el salón. El gato puede ser un gato, pero también, por supuesto, puede ser un ser humano transformado. Ni el propio gato lo sabe bien; él nos dice que no lo sabe; y esto crea un aire de incertidumbre sobre todo lo que ocurre que es intencional. Cuando Hoffmann cruzaba un puente en Berlín solía sentirse encerrado en una botella de vidrio. No estaba del todo seguro si las personas que lo rodeaban eran seres humanos o simples muñecos. Creo que esto es, genuinamente, una muestra de su delirio psicológico —psicológicamente no era del todo normal—, pero, al mismo tiempo, ilustra el tema principal de su obra, que siempre es la mutabilidad de todo en todo.

Tieck escribe una obra de teatro, *El gato con botas*, donde el rey le dice al príncipe que viene a verlo: «Vienes de tan lejos, ¿cómo es que hablas nuestra lengua tan bien?». A lo que el príncipe responde: «¡Chitón!» El rey dice: «¿Por qué dices "¡Chitón!"?». Y el príncipe responde: «Si no lo hago —si no dejas de hablar de este tema— la obra no puede continuar». Luego, se le ordena a una persona del público que se levante. Ella dice: «Esto es un insulto a las reglas del realismo. Es intolerable que los personajes discutan la obra entre ellos». Todo esto es intencional. En otra obra de Tieck un hombre, Scaramouche, está montado en un burro. De repente, aparece una tormenta y él dice: «La obra no dice nada de esto; el guion no hace referencia a la lluvia, y me estoy mojando». Él toca a una puerta y aparece un mecánico. Él le dice al mecánico: «¿Por qué está lloviendo?». Y el mecánico responde: «El público aprecia las tormentas». A lo que Scaramouche responde: «En una pieza histórica digna no puede llover». El mecánico dice: «Sí que puede», cita ejemplos, y por fin dice que, de todos modos, se le ha pagado para hacer llover. Luego, se levanta una persona del público y dice: «Esta intolerable discusión debe acabar inmediatamente. La obra debe fomentar cierto grado de ilusión. Es imposible que la obra continúe si los personajes discuten sus aspectos técnicos»; y así sigue. Esa

misma obra contiene a su vez otra obra de teatro, en la cual, a su vez, hay una tercera obra. Los públicos respectivos de cada obra se hablan entre ellos, y, en particular, una persona ajena al marco de la obra discute la relación que entablan los diferentes públicos entre sí.

Esto por supuesto tiene analogías: antecede a Pirandello, al dadaísmo, al surrealismo y al teatro del absurdo. Es el origen de todo esto. El propósito consiste en confundir la realidad y la apariencia lo más posible, en romper el límite entre la ilusión y la realidad, entre el sueño y la vigilia, entre la noche y el día, entre el consciente y el inconsciente, y dar así la sensación de un universo sin barreras, ilimitado y en perpetuo cambio, en perpetua transformación, del que cualquier hombre con voluntad pueda, aunque sea transitoriamente, hacer de él lo que le plazca. Esa es la doctrina fundamental del movimiento romántico y, como es natural, posee también analogías de índole política. Los escritores políticos del romanticismo comienzan a decir: «El Estado no es una máquina, el Estado no es un aparato. Si el Estado fuera una máquina, los hombres habrían inventado algo diferente, pero no lo han hecho. O bien el Estado se dio por desarrollo natural o es la emanación de alguna fuerza primigenia y misteriosa que no podemos comprender y que tiene algún tipo de autoridad teológica». Adam Müller sostenía que Cristo no había muerto exclusivamente por salvar a los hombres sino también por salvar a los Estados, lo que era una afirmación muy radical de la política teológica. Luego pasaba a argumentar que el Estado era una institución mística profundamente arraigada en los aspectos más arcanos, más difíciles de desentrañar y más incomprensibles de la existencia humana, una existencia que básicamente estaba en un perpetuo vaivén. El intento de reducir el Estado a constituciones, a leyes, estaba condenado al fracaso ya que lo escrito no perduraba. Ninguna constitución, por el mero hecho de estar escrita, podía sobrevivir, ya que lo escrito carecía de vida y esta debía ser una llama viviente en el corazón de aquellos hombres que convivían formando una apasionada familia

mística. Cuando empezó a surgir este tipo de discurso, esta doctrina comenzó a penetrar en campos para los que no estaba originalmente concebida y desde allí, naturalmente, acarreó consecuencias muy serias.

Me ocuparé, por fin, aunque muy brevemente, del concepto de ironía romántica, que se funda exactamente en las mismas nociones. Fue Friedrich Schlegel quien inventó la ironía. La idea es que cuando vemos a ciudadanos honestos ocupándose de sus asuntos, cuando nos enfrentamos a un poema bien compuesto —según reglas—, cuando vemos una institución pacífica que protege la vida y la propiedad de los ciudadanos, cuando vemos estas cosas hemos de reírnos de ellas, burlarnos, ser irónicos, volarlas en pedazos, indicar que lo contrario es igualmente verdadero. Para él, la única defensa contra la muerte, contra la osificación y contra cualquier otra forma de estabilización y de congelamiento de la corriente de vida es la *Ironie*. Se trata de un concepto difícil, pero la noción general es que, a cada afirmación que hacemos le corresponden por lo menos otras tres, contrarias a la primera e igualmente verdaderas. Debemos creer en todas ellas, sobre todo, porque son contradictorias entre sí. Este es el único modo de escapar de la espantosa camisa de fuerza que nos impone la lógica y a la que Schlegel tanto temía, ya tome la forma de causalidad física, de leyes creadas por el Estado, de reglas de composición poética, de leyes de perspectiva, de reglas para la pintura histórica o de cualquier otro tipo de normativa plástica establecida por aquellos mandarines franceses del siglo xviii. Debemos escapar de todo esto. Y no es posible hacerlo, simplemente, negando estas reglas, ya que esta negación acarrearía otra ortodoxia, una nueva normativa contraria a la original. Era absolutamente necesario cortar de cuajo con las reglas.

Estos dos elementos —el de la voluntad libre y sin trabas y el del rechazo de la noción de que hay una naturaleza de las cosas, el intento de sabotear y de hacer volar en pedazos cualquier noción de estructura estable— son los más profundos y, en cierto sentido, los más lunáticos de este extremadamente valioso e importante movimiento.

VI
Efectos perdurables del romanticismo

Propongo señalar ahora, aunque pueda parecer apresurado, cuál es, según mi opinión, el elemento central del romanticismo. Desearía retornar a un tema al que me he referido con anterioridad, a saber, a aquella antigua tradición que ha sido el núcleo de todo el pensamiento occidental, por lo menos durante dos mil años y hasta mediados del siglo XVIII; esa actitud particular, esas creencias particulares que el romanticismo ha atacado y dañado gravemente. Me refiero a aquella antigua proposición que dice que la virtud es conocimiento. Supongo que fue expresada por primera vez por Sócrates en las páginas de Platón, y que ha sido compartida por él y por toda la tradición cristiana. Podremos estar en desacuerdo acerca del tipo de conocimiento del que se trate; de hecho, ha habido disputas entre filósofos, entre religiones, entre científicos, entre la religión y la ciencia, entre la religión y el arte, entre todo tipo de actitud, entre todo tipo de escuela de pensamiento y demás. Sin embargo, la disputa ha sido, invariablemente, acerca de lo que es ese verdadero conocimiento de la realidad cuya adquisición le permitiría al hombre saber lo que ha de hacer y cómo ajustarse a ella. Lo que se comparte es la noción de que existe una naturaleza de las cosas tal que si la conocemos y comprendemos nuestra relación con ella, y si existe una divinidad, la conocemos, y comprendemos las relaciones de todo lo que conforma el universo, entonces nuestros objetivos y los hechos que nos

conciernen se volverán claros y entenderemos lo que debemos hacer para completarnos del modo en que nos lo pide nuestra propia naturaleza. Para lograr esto es necesario saber si este conocimiento se funda en la física, la psicología o la teología, o en alguna especie de saber intuitivo, individual o público. Es necesario saber si dicho conocimiento se limita a expertos o si es accesible a todo hombre. Puede haber desacuerdo acerca de todas estas cosas, pero el hecho de que existe tal conocimiento está en la base de toda la tradición occidental y ha sido, como ya he señalado, objeto de ataque por parte del romanticismo. La visión es la de un rompecabezas cuyas piezas debemos colocar correctamente; la de un tesoro oculto que debemos intentar descubrir.

Esencial a esta concepción es la idea de que hay un conjunto de hechos al que debemos someternos. La ciencia es sumisión, consiste en dejarnos guiar por la naturaleza de las cosas, en la observación escrupulosa de lo que hay, en la ausencia de desviación de los hechos, en la comprensión, el conocimiento, la adaptación. Lo opuesto a esto, que es lo que proclamaba el movimiento romántico, puede resumirse en dos principios. Uno de estos es ya para nosotros bastante familiar, a saber, la noción de la voluntad ingobernable: que el logro de los hombres no consiste en conocer los valores sino en crearlos. Creamos los valores, los objetivos, los fines, y, en definitiva, creamos nuestra propia visión del universo, exactamente del mismo modo en que los artistas crean sus obras; y antes de que el artista haya creado una obra, esta no existe, no está en ningún lugar. No hay imitación, adaptación, aprendizaje de reglas, comprobación externa, ni una estructura que debemos comprender y a la que debemos adaptarnos antes de obrar. El núcleo del proceso consiste en la invención, en la creación, en el hacer, literalmente de la nada, o de cualquier material del que se disponga. De todos modos, el aspecto verdaderamente central de esta visión es, en cierta medida, que nuestro universo es lo que elegimos hacer de él. Esta es la filosofía de Fichte; y, en cierta medida, la filosofía de Schelling; esta es, en efecto, la idea —incluso

en nuestro siglo— hasta de psicólogos como Freud, quien mantenía que el universo de personas poseídas por un conjunto de ilusiones o fantasías era diferente del de personas poseídas por otro.

La segunda noción —conectada con la primera— es que no hay una estructura de las cosas. No hay un modelo al que debemos adaptarnos. Existe, solamente, un flujo: la interminable creatividad propia del universo. El universo no debe concebirse como un conjunto de hechos, tampoco como una guía de sucesos, o como un conjunto de cuerpos en el espacio, de entidades tridimensionales vinculadas por ciertas relaciones inquebrantables, como enseñaba la física, la química y las otras ciencias naturales. Es un perpetuo proceso de empuje hacia adelante, de autocreación, que puede ser concebido como algo hostil al hombre —como lo era para Schopenhauer e incluso, hasta cierto punto, para Nietzsche—, de modo tal que imposibilitaría todo intento humano por contenerlo, por organizarlo, por sentirse a gusto en él, por crear algún tipo de modelo acogedor sobre el que uno pudiera descansar. Por el contrario, puede ser concebido como algo amigable, porque al identificarnos con él, al crear junto a él, al arrojarnos en ese gran proceso y descubrir en nosotros mismos las fuerzas creativas que también descubrimos fuera, al reconocernos, por un lado, como espíritu, y por otro, como materia, al ver la totalidad de las cosas como un vasto proceso autoorganizador y autocreativo, seremos finalmente libres.

«Comprensión» no es el término adecuado, ya que siempre presupone al que comprende y lo comprendido, al que conoce y lo conocido, además de cierta brecha entre el sujeto y el objeto. Pero el objeto no existe, solamente el sujeto abriéndose paso hacia adelante. El sujeto puede ser el universo, el individuo, una clase, la nación, la Iglesia; aquello que se identifique como la verdadera realidad del universo. Pero de cualquier manera, se trata de un proceso de creación constante; y todo esquema, toda generalización, todo modelo impuesto sobre él, son distorsiones, son formas de

ruptura. Cuando Wordsworth decía que analizar equivalía a matar, era aproximadamente a esto a lo que se refería; y fue uno de los más suaves en expresarlo entre aquellos que compartieron dicho punto de vista.

Ignorar esto, evadirse de él, interpretar que las cosas pueden intelectualizarse, o que están sometidas a algún tipo de plan, intentar elaborar un conjunto de reglas, o leyes, o una fórmula, son formas de sibaritismo, y al fin, una estupidez de carácter suicida. Esa fue la prédica de los románticos. Siempre que intentemos comprender algo, con cualquiera de los poderes que estén a nuestra disposición, descubriremos —como he tratado de explicar— que lo que buscamos es inagotable, que estamos intentando apresar lo inaprensible, aplicar una fórmula a algo que se escapa de la nuestra, porque siempre que intentemos aprehenderlo se abrirán nuevos abismos, que a su vez abrirán otros abismos. Las únicas personas que han tenido un sentido de la realidad son aquellas que han comprendido que el intentar circunscribir las cosas, aprehenderlas, describirlas —más allá de lo escrupulosa que pueda ser la descripción—, es una tarea vana. Esto es cierto no solo en las ciencias, que hacen esto por medio de las más rigurosas y (para los románticos) más externas y vacías generalizaciones, sino incluso de los escritores escrupulosos, de los que describen puntillosamente la experiencia —de los realistas, los naturalistas, los de la escuela del fluir de la conciencia: Proust y Tolstói, los más talentosos adivinos de los movimientos del espíritu humano—, en la medida en que confían en alguna forma de descripción objetiva, ya sea una que se adquiere por medio de un registro externo, o por la más sutil introspección o penetración en los movimientos internos del espíritu. En tanto que estos hombres operen bajo la ilusión de que es posible, de una vez y para siempre, registrar, describir, atribuirle alguna finalidad al proceso que están tratando de atrapar, de aprehender, su resultado será la irrealidad y la fantasía. Será siempre un intento de apresar lo inaprensible, de buscar la verdad allí donde no existe, de detener el flujo constante, de atrapar el movimiento por medio

del reposo, el tiempo por medio del espacio, la luz por medio de la oscuridad. Esa es la prédica romántica.

Cuando se preguntaron cómo era posible entonces comenzar a comprender la realidad, en algún sentido de la palabra «comprender»; cómo era posible hacerse alguna idea de ella, sin distinguirse, por un lado, a uno mismo como sujeto, y por otro, a la realidad como objeto, sin aniquilarla en dicho proceso, la respuesta que encontraron, al menos algunos de ellos, fue que el único modo de lograrlo era mediante mitos, mediante esos símbolos de los que he hablado. Los mitos encarnan en sí mismos algo inexpresable y logran también encapsular lo oscuro, lo irracional, lo inarticulable, aquello que transmite la profunda oscuridad de todo este proceso, en imágenes que nos llevan a otras y que apuntan hacia una dirección infinita. Esto es lo que predicaron, en definitiva, los alemanes, quienes en última instancia son los responsables de toda esta perspectiva. Para ellos, los griegos comprendieron la vida ya que Dioniso y Apolo eran símbolos, mitos que transmitían ciertas propiedades. Pero si nos preguntamos qué era lo que Apolo representaba, lo que Dioniso quería, el intento de explicarlo con un número finito de palabras, o más aún, de representarlo plásticamente en un número finito de imágenes, era llanamente absurdo. En consecuencia, los mitos son a la vez imágenes capaces de ser contempladas con relativa tranquilidad por la mente y también algo perpetuo, que pasa de generación en generación, que se transforma con la transformación de los hombres, y que constituye un inagotable suministro de imágenes relevantes, que son, a la vez, estáticas y eternas.

Pero estas imágenes griegas están muertas para nosotros, ya que no somos griegos. Esto lo había enseñado Herder. La idea de retornar a Dioniso o a Odín es absurda. En consecuencia, debemos tener mitos modernos, y debido a que carecemos de ellos porque la ciencia los ha aniquilado o ha creado, de alguna manera, una atmósfera poco propicia para ellos, es necesario que los creemos. Como resultado, surge un proceso consciente de formación de mitos: a principios del siglo XIX,

encontramos un doloroso y consciente esfuerzo —o tal vez no tan doloroso, tal vez algo de esto pueda verse como un proceso espontáneo— que nos será de utilidad del modo en que los antiguos mitos lo fueron para los griegos. «Las raíces de la vida están perdidas en las tinieblas», decía August Wilhelm Schlegel, «la magia de la vida reposa en un misterio insoluble», y esto es lo que los mitos deben incorporar. «El arte romántico», decía su hermano Friedrich, «[...]es un perpetuo devenir que no llega nunca a la perfección. Nada puede sondear sus profundidades [...]. Solo él es infinito, solo él es libre; su ley primera es la voluntad del creador, voluntad que no conoce la ley». Todo arte es el intento de evocar con símbolos la inexpresable imagen de esta actividad incesante que es la vida. Esto es lo que he intentado transmitir.

Es así como *Hamlet*, por ejemplo, se convierte en un mito, o *Don Quijote*, o *Fausto*. Lo que hubiera dicho Shakespeare acerca de esta extraordinaria cantidad de material literario acumulado alrededor de *Hamlet*, lo que Cervantes hubiera opinado acerca de las increíbles aventuras que ha tenido don Quijote desde principios del siglo XIX y en adelante, no lo sé; pero sí puede decirse que estas obras han sido convertidas en abundantes fuentes de mitología, y si sus inventores no fueron conscientes de nada de esto, mejor aún. Se asumía que el autor no podía ser consciente de las profundidades oscuras que él mismo sondeaba. Mozart no puede decir de qué trata la genialidad que lo inspira; y, efectivamente, en la medida en que pudiera describirla, se apagaría también esa genialidad. Si deseáramos tener un ejemplo muy vívido de esta capacidad forjadora de mitos de principios del siglo XIX sobre el que se basa el movimiento romántico —del intento de quebrar la realidad en fragmentos, de salir de una estructuración de las cosas, de decir lo indecible—, la historia de la ópera de Mozart *Don Giovanni* es bastante adecuada.

Como saben todos aquellos que la han escuchado, la ópera finaliza, o prácticamente, con la destrucción de don Giovanni por las fuerzas infernales. Después de no haber logrado reformarse, arrepentirse, se oye un trueno y lo tragan

las fuerzas del infierno. Una vez que la humareda ha desaparecido del escenario, los personajes restantes de la obra cantan un sexteto bastante breve sobre lo maravilloso que es que don Giovanni haya sido aniquilado mientras que ellos están vivos y contentos, y se proponen, cada uno a su manera, llevar a cabo una vida ordinaria perfectamente pacífica y satisfactoria: Mazzetto contraerá matrimonio con Zerlina, Elvira regresará al convento, Leporello buscará un nuevo señor, Octavio se casará con doña Ana, y demás. En el siglo XIX este sexteto completamente inofensivo, y uno de los más encantadores de todas las piezas de Mozart, era considerado blasfemo por el público, y en consecuencia nunca era representado. Según tengo entendido, fue Mahler quien hacia fines del siglo XIX o principios del XX lo reincorporó por primera vez a los repertorios europeos y desde entonces, se representa regularmente.

La razón de esto es la siguiente. He aquí esta figura simbólica, abarcadora, dominante y siniestra encarnada en don Giovanni. No sabemos bien qué representa; ciertamente, algo inexpresable. Tal vez sea el arte por oposición a la vida, algún principio de inagotable maldad frente a algún bien de tipo filisteo; representa el poder, la magia, algún tipo de fuerza infernal de carácter sobrehumano. La ópera finaliza en un tremendo clímax, en donde las fuerzas infernales se devoran unas a otras, y el grandioso melodrama alcanza una culminación volcánica, que intentaba intimidar a la audiencia y colocarla frente a la realidad del mundo inestable y temible en el que vivía. Luego, súbitamente, prosigue este filisteo y breve sexteto en el que los personajes cantan pacíficamente sobre el hecho de que un libertino ha recibido finalmente su castigo, y que la buena gente retornará después a sus vidas ordinarias y completamente pacíficas. Esto último era entendido como algo carente de arte, superficial, patético y desagradable, y fue entonces eliminado.

Esta grandiosa mitificación de *Don Giovanni*, que nos domina y que ha de interpretarse como la transmisora de los aspectos más profundos y más inexpresables de la temible na-

turaleza de la realidad, estaba seguramente fuera del alcance del libretista, y probablemente muy lejos de lo que pensaba Mozart. El libretista Lorenzo da Ponte, quien comenzó su vida en Venecia como judío converso y la concluyó como profesor de italiano en Nueva York, no tenía en mente poner en escena a uno de los grandes símbolos de la existencia espiritual en el mundo. Pero en el siglo XIX esta fue la actitud que se tomó con respecto a *Don Giovanni,* que continuó obsesionando a la gente. Obsesionó de un modo profundo a Kierkegaard, y de hecho continúa haciéndolo en nuestros días. Este es un típico ejemplo de la inversión total de valores, de la transformación completa de algo que comienza siendo seco, clásico y simétrico, algo que, desde todo punto de vista, está en plena concordancia con las convenciones de la época. *Don Giovanni* había roto el molde, y repentinamente comenzaba a expandir sus alas del modo más atípico y temible.

Esta concepción de grandes imágenes que dominan a la humanidad —las fuerzas ocultas, el inconsciente, la importancia de lo inexpresable y la necesidad de anticiparlo y de tenerlo en cuenta— se extiende a todas las esferas de la actividad humana, y no está en modo alguno limitada a la del arte. Penetra, por ejemplo, en la política, inicialmente de un modo atemperado en las grandes imágenes de Burke sobre la gran sociedad de los muertos, los vivos y los aún no nacidos, unidos por una miríada de elementos no analizables a los cuales les debemos lealtad. Y todo intento de analizar dichos elementos racionalmente —como contrato social, por ejemplo, o como algún tipo de arreglo utilitarista cuyo objetivo sería vivir una vida feliz, o prevenir conflictos entre los hombres— es superficial y traiciona el espíritu inexpresable e interior de toda asociación humana. Ese elemento inexpresable es responsable de llevar la sociedad hacia delante, y la lealtad a él, la inmersión en él es central a una vida humana verdadera, genuina, profunda y devota. En Adam Müller, un discípulo alemán de Burke, esto alcanza su forma más elocuente. La ciencia, sostiene Müller, puede reproducir única-

mente un Estado político carente de vida; la muerte no puede representar a la vida, tampoco puede el estancamiento (es decir, el contrato social, el Estado liberal, el Estado inglés en particular) representar el movimiento. La ciencia, el utilitarismo, el uso de una maquinaria, no transmite lo que es el Estado, el cual «no es una mera fábrica, una finca, una compañía aseguradora o una sociedad mercantil; *es la íntima unión de todas las necesidades físicas y espirituales de una nación, de todas sus riquezas físicas y espirituales, de toda su vida interna y externa, en una gran totalidad energética, infinitamente activa y vital*».

Estos términos místicos se convertirán luego en el núcleo de toda la teoría orgánica de la vida política, y de la concepción de la lealtad al Estado, y del Estado como organización semiespiritual, como símbolo de los poderes espirituales del misterio divino. Esto es, sin duda, lo que el Estado será para los románticos, o al menos para los románticos extremos.

La misma concepción penetra en la esfera del derecho. Para la escuela histórica del derecho, en Alemania, la verdadera ley no es lo que promulga una autoridad establecida, un rey o un Parlamento. Eso es simplemente un acontecimiento empírico que obedece, tal vez, a consideraciones utilitarias o de algún otro carácter desdeñable. La ley no es eso, tampoco es eterna, es decir, aquel derecho natural, aquellas leyes divinas, que cualquier ser racional podía descubrir por sí mismo, según enseñaba la Iglesia católica, los estoicos, o los *philosophes* franceses del siglo XVIII. Dichas autoridades pudieron haber estado en desacuerdo en lo referente a la naturaleza de la ley o al modo de descubrirla, pero concordaron en que había ciertos principios eternos e inmutables en los que debía fundarse la vida humana, y en que la adhesión a esos principios convertía a los hombres en seres morales, justos y buenos. Pero esto es ahora rechazado. Y se concibe a la ley como el producto de la fuerza palpitante de una nación; es el resultado de sus oscuras fuerzas tradicionales, de su savia orgánica que fluye por su cuerpo como lo hace por un árbol; es el producto de algo que no podemos identificar ni analizar, pero que cualquier persona leal a su país siente fluir por las venas. La ley crece de la tra-

dición, es en parte cuestión de circunstancias y en parte el alma interior de la nación, la cual comienza a ser concebida ahora, prácticamente, como un individuo, como aquello que los miembros de una nación generan entre ellos. La verdadera ley es la que proviene de la tradición: toda nación tiene su propia ley, su propia configuración. Esta última se adentra en el brumoso pasado; sus raíces están en algún oscuro lugar, y a menos que sus raíces estén en la oscuridad, es fácilmente susceptible de ser rechazada. Joseph de Maistre, filósofo francés católico y reaccionario —quien creía solo en parte en esta concepción orgánica de la vida, ya que teóricamente, al menos, era partidario del tomismo—, sostenía que todo lo que el hombre era capaz de crear también podía estropearlo. Aquello que el hombre podía crear también podía destruirlo; y en consecuencia, lo único verdaderamente eterno era este proceso misterioso y aterrorizador que tenía lugar a un nivel inferior de lo consciente. Esto era lo que generaba las tradiciones, los Estados, las naciones, las constituciones. Todo lo escrito, todo lo articulado, todo aquello que fuera concebido por hombres sensatos en una fría hora de su vida era delgadamente superficial y se derrumbaría, probablemente cuando otros hombres igualmente sensatos, superficiales y razonables lo refutaran. En consecuencia, no estaba verdaderamente fundado en la realidad.

Todo esto puede decirse también de las teorías históricas. La famosa escuela histórica alemana intenta encontrar los orígenes de la evolución histórica en factores oscuros e inconscientes que se vinculan unos a otros de una gran variedad de maneras inexplicables. Más aún, existe tal cosa como una teoría económica romántica, particularmente en Alemania, que toma forma, por ejemplo, en las teorías económicas de pensadores tales como Fichte y Friedrich List, quienes creían en la necesidad de crear un Estado aislado, *der geschlossene Handelsstaat*, en el que la auténtica fuerza espiritual de la nación pudiera entrar en ejercicio sin verse impedida por otras naciones; es decir, en donde el fin de la economía, del dinero y del comercio consistiera en el perfeccionamiento

espiritual del hombre y no obedeciera a las leyes económicas presuntamente inquebrantables, en las que creían aún personas como Burke. Él creía, de hecho sostenía, que las leyes del comercio eran las de la naturaleza y, por ende, que eran divinas. Deducía de esto que nada podía hacerse, que no podía dictarse una reforma radical, que los pobres tendrían que pasar hambre. Este era, en términos generales, el resultado de tal concepción. Fue una de las consecuencias que determinaron que la escuela económica del *laissez-faire* ganara, justificadamente, cierto desprestigio. La teoría económica romántica es el opuesto exacto de dicha escuela. Todas las instituciones económicas deben consagrarse a algún ideal de vida en común que exprese un progreso espiritual. Sobre todo, no debe cometerse el error de suponer que existen leyes externas, objetivas, leyes económicas ya dadas, que están fuera del control humano. Aquel era un típico retorno al *rerum natura*. Significaba creer, una vez más, en una estructura de las cosas que podía ser analizada, y que se mantenía detenida mientras la observábamos y la describíamos; y esto es falso. Toda presunción de que existen leyes objetivas es, simplemente, una fantasía, una invención humana, un intento por parte de los hombres de justificar sus conductas; en especial, sus conductas vergonzosas, al hacer intervenir, o al depositar toda responsabilidad en los hombros de leyes externas imaginarias, como la ley de la oferta y la demanda o cualquier otra ley externa —esta de la política o aquella de la economía— que se presume inalterable, y que, en consecuencia, no solo explica sino que también justifica la pobreza, la miseria y otros fenómenos sociales desagradables.

En lo referente a este tema, los románticos resultaron o bien progresistas o reaccionarios. En los llamados Estados revolucionarios, en los Estados radicales creados posteriormente a la Revolución Francesa, los románticos eran reaccionarios, pues exigían el retorno a alguna forma de oscurantismo medieval. En Estados reaccionarios, como la Prusia de 1812, eran en cambio progresistas, pues consideraban que el modelo de Estado creado por el rey de Prusia era sofocante, un

mecanismo artificial que coartaba el dinamismo natural y orgánico de la vida de los hombres aprisionados en él. Podía tomar cualquiera de estas dos formas. De ahí que nos encontremos con románticos revolucionarios y románticos reaccionarios. De ahí la imposibilidad de precisar la visión política del romanticismo, a pesar de que se ha intentado con frecuencia.

Esas son las bases fundamentales del romanticismo: la voluntad, el hecho de que no hay una estructura de las cosas, de que podemos darle forma a las cosas según nuestra voluntad —es decir, que solamente comienzan a existir a partir de nuestra actividad creadora— y finalmente, la oposición a toda concepción que intente representar la realidad con alguna forma susceptible de ser analizada, registrada, comprendida, comunicada a otros, y tratada, en algún otro respecto, científicamente.

El campo en el que se manifiesta con mayor evidencia esta actitud, y sobre el que no he tenido hasta ahora nada que decir, es el campo de la música. Resulta interesante, e incluso entretenido, seguir el desarrollo de las actitudes que se tomaron frente a la música desde principios del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX. Durante el XVIII, y en particular en Francia, la música era considerada, prácticamente, como un arte menor. La música vocal, sin embargo, era más valorada, ya que realzaba la importancia de la palabra. La música religiosa también revestía más importancia, pues contribuía a la disposición de ánimo que la religión había de provocar. Ya tempranamente, D'Urfé había señalado que el arte visual era, indudablemente, más sensible a la vida espiritual que el oído. Y cuando la música instrumental comenzó a invadir Francia, Fontenelle —el individuo más civilizado de su época, o más bien, de todos los tiempos— decía lo siguiente de las sonatas que aparecían por primera vez, y que entraban en contraste con aquella música vocal, religiosa u operística a la que él estaba acostumbrado, por tener una trama, una explicación, es decir, una importancia extramusical: *«Sonate, que me veux-tu?»* («Sonata, ¿qué quieres de mí?»), y criticaba la música instrumental por tener una estructura de sonidos sin sentido no apropiada para oídos delicados y civilizados.

Esta es una actitud bastante común en la Francia de mediados del siglo XVIII. Aparece con especial vivacidad en los poemas que, en la década de 1770, el ensayista y dramaturgo Marmontel dirigió a Gluck, el compositor que había conquistado el escenario parisino durante la época. Gluck, como es bien sabido, reformó la música al colocarla por encima de las palabras, al hacer que ellas entraran en conformidad con la verdadera emoción y drama que él deseaba transmitir musicalmente. Se trataba de una gran reforma musical, pues ya no se utilizaba la música como mero acompañamiento del significado dramático de las palabras. Esto indignó a Marmontel, quien creía que el teatro y toda expresión artística poseían una calidad mimética, que su función consistía en imitar la vida, sus ideales, en imitar a seres imaginarios, ideales y no necesariamente reales; aunque siempre se trataba de una imitación, de cierta relación con hechos, personas, emociones concretas, con algo que existiera en la realidad y que el artista, si era necesario, debía idealizar, o de todos modos, representar del modo más preciso. Estaba claro que la música, al carecer de significado en sí misma —pues consistía simplemente en una sucesión de sonidos— no era mimética. Todos eran conscientes de esto. Las palabras tenían alguna relación con las palabras utilizadas en la vida ordinaria, la pintura tenía alguna relación con los colores percibidos en la naturaleza, pero los sonidos eran muy diferentes de los que se escuchaban en los bosques o del canto de un pájaro. La clase de sonidos que empleaban los músicos estaba, claramente, mucho más alejada de cualquier tipo de experiencia humana ordinaria que los materiales empleados por otros artistas. De ahí que Marmontel atacara a Gluck en los siguientes términos:

Il arriva le jongleur de Bohême.
Il arriva précédé de son nom;
Sur le débris d'un superbe poème,

Il fit beugler Achille, Agamemnon;
Il fit hurler la reine Clytemnestre;
Il fit ronfler l'infatigable orchestre;

[Llegó el saltimbanqui de Bohemia. / Llegó precedido por su reputación; / sobre los restos de un magnífico poema, / hizo bramar a Aquiles y a Agamenón; / hizo chillar a la reina Clitemnestra / y rugir a la incansable orquesta].

Esta es una forma de ataque muy típica de la época. Expresa la actitud de aquellos que no deseaban renunciar a la asociación con la naturaleza, o a la idea de imitación, o a esa noción peculiar de expresión del alma. Esto puede decirse también de los escritos de Fontanes, de 1785. Según él, el único propósito de la música consistía en evocar ciertas emociones; y a menos que evocara alguna emoción ya existente, o nos recordara algo, o que se asociara con una experiencia de algún tipo, carecía de valor. En sí mismos los sonidos no expresaban nada y no debían ser nunca utilizados de tal modo. Muy a su manera, a principios del siglo XIX, madame de Staël, hablando de la música —por la que declaraba sentir una profunda afición—, sostenía algo similar en lo referente a su valor. «¿Qué hombre», decía ella, «agotado por haber vivido una vida de pasiones, podría escuchar con indiferencia aquellas melodías que animaron alguna vez las danzas y juegos de su tranquila juventud? ¿Qué mujer despojada ya de su belleza por los estragos del tiempo podría escuchar sin sentimiento aquella canción que alguna vez su amante cantó para ella?». Indudablemente, esto es cierto, aunque se trata de una actitud frente a la música muy diferente de la que comenzaba a manifestarse entre los románticos alemanes de la época. El mismo Stendhal, quien sentía por Rossini una pasión desmedida, decía de la música de Beethoven que detestaba sus combinaciones armónicas eruditas y de carácter prácticamente matemático. Se trataba del tipo de comentario que tal vez alguna gente de nuestro tiempo podría hacer acerca de la música de Schoenberg.

Esta posición es muy diferente de la de Wackenroder, quien escribió hacia 1790 que la música «expresa todos aquellos movimientos del alma incorpórea»; o de la de Schopenhauer, quien decía que «el compositor nos revela la esencia más íntima del mundo; él es el intérprete de la más profunda sabiduría, y nos habla con un lenguaje que la razón no puede comprender». Ni la razón ni ninguna otra cosa puede hacerlo: esa es la posición de Schopenhauer, pues consideraba que la música era la expresión de la pura voluntad, de aquella energía interna que ponía en movimiento al mundo, de ese instinto interior e inexpresable que era, según él, la esencia de la realidad, y que todas las demás artes intentaban, en alguna medida, reprimir, ordenar, fijar, organizar y, de esa manera, fragmentar, distorsionar y aniquilar. Esta era también la visión de Tieck, y de August Wilhelm Schlegel, y de todos los románticos, algunos de los cuales sintieron gran afición por la música. Hoffmann ha escrito extraordinarios ensayos no solo sobre Beethoven y Mozart, sino también sobre el significado cósmico y metafísico de la tónica y de la quinta, que son descritas como inmensos gigantes de armas relucientes. Él tiene también un pequeño ensayo sobre el verdadero significado de un tono en particular, el de la bemol menor, algo sobre lo que era improbable que escribiera durante aquella época algún miembro de otra nación europea.

La música es, entonces, concebida como algo abstracto, apartado de la vida, como una forma de expresión directa y no imitativa y que está lo más alejada posible de cualquier tipo de descripción objetiva de algo. Sin embargo, los románticos no creyeron que el arte debía ser algo indisciplinado, que debíamos simplemente cantar aquello que nos diera la gana, o pintar lo que el ánimo de ese momento nos ordenara, o darle una expresión completamente desenfrenada a nuestros sentimientos. Ellos han sido acusados de esto por Irving Babbitt y otros, pero se trata de una acusación sin fundamento. Novalis lo ha dicho con toda claridad: «Cuando las tormentas azotan el pecho del poeta y se ve aturdido y desconcertado, su único producto son galimatías». El poeta no

debe vagar vanamente todo el día buscando sentimientos e imágenes. Debe poseer estos sentimientos e imágenes; claramente, debe dar lugar a que las tormentas lo azoten, pues ¿cómo podría de hecho evitarlo? Pero él debe disciplinarlas; encontrar su medio adecuado de expresión. Schubert sostenía que las señas de un gran compositor debían capturarse en la abrumadora batalla de la inspiración, donde las fuerzas azotan del modo más descontrolado, pero que era necesario mantener el tino durante la tormenta y guiar así las tropas. Esta es, sin duda, una expresión mucho más genuina sobre la función del artista que aquellas observaciones de los románticos más desenfrenados, los que desconocían la verdadera naturaleza del arte, al no ser ellos mismos artistas.

Pero ¿quiénes fueron estas personas que encomiaron de tal manera la voluntad, que despreciaron de tal modo el carácter fijo de la realidad, y que creyeron en estas tormentas, en estos abismos infranqueables y aterradores, en estas corrientes carentes de organización? Es muy difícil dar una explicación sociológica acerca del origen del movimiento romántico, aunque sería necesario hacerlo. La única explicación que he podido encontrar hasta el momento surge de observar, en particular en Alemania, quiénes fueron estas personas. Lo cierto es que eran un grupo de hombres llamativamente poco mundanos. Eran pobres, tímidos, pedantescos, y básicamente inadaptados a la sociedad. Se veían despreciados con frecuencia, pues debieron servir como preceptores a hombres de importancia y, constantemente, se sentían agraviados y oprimidos. Resulta claro que estaban confinados y recluidos en su propio mundo; a la manera de la fusta tensada de Schiller que siempre se disparaba hacia atrás y golpeaba a quien la llevaba. Algo de esto tenía relación con Prusia, lugar del que provenía la mayoría de estos hombres, con ese Estado excesivamente paternalista de Federico el Grande, con el hecho de que fuera un mercantilista y, en consecuencia, que incrementara la riqueza y el ejército de Prusia, convirtiéndola en el Estado más rico y poderoso de los Estados alemanes, si bien empobreció a sus campesinos y no le ofreció suficientes

oportunidades a la mayoría de sus ciudadanos. También es cierto que estos hombres, en su mayoría hijos de pastores protestantes, de funcionarios públicos y de otros profesionales semejantes, fueron educados para lograr ciertas ambiciones intelectuales y emocionales; y dado que la gran mayoría de los puestos en Prusia estaban en manos de la aristocracia, pues se preservaban las distinciones sociales rigurosamente, el resultado fue que no pudieron concretar completamente sus ambiciones, y en consecuencia, que se frustraron y comenzaron a alimentar fantasías de todo tipo.

Hay algo de verdad en esto. De cualquier forma, me parece que es una explicación más razonable —el hecho de que hombres humillados, agitados por la Revolución Francesa y por el trastorno general de los eventos políticos, hayan dado comienzo a este movimiento— que la tesis de Louis Hautecoeur, quien sostiene que el movimiento tuvo su origen en Francia, entre las damas, y que se debe al efecto sobre el sistema nervioso de un excesivo consumo de té y café, de corsés demasiado ajustados, de cosméticos venenosos y de otros medios de autoembellecimiento perjudiciales. No me parece que esta sea una teoría que merezca, en su conjunto, ser analizada en mayor profundidad.

El movimiento surgió en Alemania, y allí encontró su verdadero hogar. Se trasladó, sin embargo, más allá de los confines de Alemania, a todos esos países donde había algún tipo de disconformidad social o insatisfacción, particularmente a aquellos oprimidos por pequeñas élites de hombres brutales, opresivos o incompetentes; en especial, a Europa del este. Encontró, tal vez, su más ardiente expresión —de todos los países— en Inglaterra, donde Byron fue el líder indisputable del movimiento hasta tal punto que el byronismo se convirtió, a principios del siglo XIX, prácticamente en un sinónimo del romanticismo.

Pero la forma en la que Byron se volcó al romanticismo es una historia demasiado larga de contar; y sobre la que no intentaría dar cuenta, aun si la conociera. No hay duda de que fue una clase de persona, tal vez mejor descrita en palabras

de Chateaubriand, quien decía: «Los hombres de la Antigüedad no conocieron verdaderamente esta secreta ansiedad, la amargura resultante de pasiones ahogadas agitándose a un tiempo. Una importante vida política, los juegos en el gimnasio o en el Campo de Marte, los asuntos del Foro —de interés público— emplearon todo su tiempo y no le dieron lugar al *ennui*, al tedio, del corazón». Ese era el estado de Byron. Y Chateaubriand, quien solo fue un romántico a medias, por su inclinación a la subjetividad y a la introspección y por intentar mitificar los valores cristianos para reemplazar los mitos ya inexistentes del mundo antiguo y del Medievo, lo describió adecuadamente.

Chateaubriand es en parte respetuoso y en parte irónico hacia el movimiento. La expresión más justa de esta actitud aparece, tal vez, en una rima francesa, escrita por un poeta anónimo a mediados del siglo XIX:

L'obéissance est douce au vil coeur des classiques;
Ils ont toujours quelqu'un pour modèle et pour loi.
Un artiste ne doit écouter que son moi,
Et l'orgueil seul emplit les âmes romantiques.

[La obediencia es dulce para el vil corazón de los clásicos; / siempre tienen a alguien como modelo o como ley a seguir. / Un artista debe únicamente escucharse a sí mismo / y solo el orgullo ocupa las almas románticas].

Esta es, indudablemente, la actitud de Byron en el mundo de los sentimientos y seguramente también en el de la política del siglo XIX. El centro de atención de Byron recae sobre la voluntad libre, y toda la filosofía del voluntarismo surge de él: toda esta filosofía acerca de la noción de que el mundo debe ser dominado y subyugado por seres humanos superiores. Los románticos franceses, de Victor Hugo en adelante, son discípulos de Byron. Byron y Goethe son los grandes nombres, aunque este último fue un romántico muy ambiguo, pues a pesar de que hizo de Fausto un personaje que decía

continuamente: «Adelante, adelante, sin detenerse, sin cesar nunca, sin buscar el momento de espera; sobre el homicidio, sobre el crimen, sobre todo obstáculo concebible, el espíritu romántico debe abrirse camino», sus obras tardías y su vida lo desmintieron. Byron, en cambio, expresó sus convicciones de un modo más convincente. He aquí algunos de los versos más típicos de Byron que penetraron en la conciencia europea y contagiaron a todo el movimiento romántico:

Se alejó con paso grave, sumido en tristes ensueños [...]
embriagado de gozo, casi añorando otra suerte,
que por cambiar de entorno, hasta preferiría la muerte.

Había en él un vital desdén por todo [...]
Era un extraño en este palpitante mundo [...]
Tanto más alto se elevaba, tanto más profundo se sumía
que los hombres, con quienes condenado a vivir existía [...].

Esta es una observación típica acerca de los marginados, los exiliados, el superhombre, el hombre que no soporta el mundo existente ya que su espíritu es más amplio de lo que el mundo puede contener, ya que posee ideales que presuponen la necesidad de un movimiento perpetuo y ferviente hacia delante, de un movimiento que se ve constantemente limitado por la estupidez, la falta de imaginación y la monotonía del mundo existente. De ahí que las vidas de los personajes de Byron surjan del desprecio, entren en el vicio, y por consiguiente en el crimen, en el terror, y la desesperación. Ese es el típico recorrido de todos los Giaour, los Lara y los Caín que habitan su poesía. He aquí Manfredo:

Mi Espíritu no se paseó con el alma de los hombres,
ni tampoco observó el mundo con ojos humanos;
la sed de su ambición no era la mía,
la razón de su existencia no era la mía;
mis alegrías, mis pesares, mis pasiones y mis poderes,
hicieron de mí un extraño [...]

Este síndrome *à la* Byron consiste en la adhesión a los dos valores que ya he intentado exponer: el de la voluntad y el de la ausencia de una estructura del mundo a la que debemos ajustarnos. El síndrome pasa de Byron a otros, contagia a Lamartine, a Victor Hugo, a Nodier y a los románticos franceses en general. Va aún más lejos, se traslada a Schopenhauer, el cual representa al hombre como a alguien arrojado sobre una frágil barca en las profundas aguas de la voluntad, que carecen de sentido, de finalidad, de dirección, y a las que el hombre podría únicamente enfrentarse a costa de su propio riesgo; con las que podría únicamente concordar si lograra desprenderse de ese deseo innecesario por el orden, por ponerse a sí mismo en orden, por intentar construir para sí un hogar acogedor en medio de este elemento impredecible y violento. Y de Schopenhauer continúa en Wagner, cuya única prédica en *El anillo de los nibelungos*, por ejemplo, versa sobre el carácter horroroso de ese deseo imposible de saciar, el que con seguridad nos lleva al más temible dolor y, por último, a la inmolación más brutal de todos aquellos que se ven dominados por él y que no pueden, a la vez, ni evitarlo ni satisfacerlo. Como resultado de esto se da seguramente algún tipo de extinción definitiva de la especie: crecen las aguas del Rin y cubren este violento, caótico, incesante e incurable mal que afecta a todos los hombres. Este es el núcleo del movimiento romántico europeo.

Permítaseme volver atrás y considerar una vez más qué posición ha de tomarse frente a esa larga lista que enumeré al comienzo, cuando intentaba mostrar que el romanticismo parecía, en la superficie, decirlo todo y también lo contrario. Si estoy en lo correcto, tal vez entonces sea posible sostener que estos dos principios, el de la voluntad inevitable y el de la ausencia de una estructura de las cosas, pueden satisfacer la mayoría de los criterios mencionados, y que las contradicciones que se mostraban tan tajantes no son tal vez tan violentas como parecían.

Comencemos con aquella queja que expresaba Lovejoy tan amargamente: ¿cómo es posible que la palabra «romanticismo» se refiera, a la vez, a cosas tan contradictorias como

por ejemplo, por un lado, al noble salvaje, al primitivismo, a la vida simple, a los campesinos de mejillas rosadas, al volverle la cara a la temible sofisticación de la ciudad para dirigirla, en cambio, a las sonrientes planicies de Estados Unidos, u a otra forma de vida simple de algún otro lugar real o imaginario, y por otro, a las pelucas azules, al pelo verde, al ajenjo, a Gérard de Nerval arrastrando una langosta por las calles de París para atraer alguna mirada, lográndolo en efecto? Si nos preguntamos qué comparten estas dos tendencias —y Lovejoy, como es natural, se sorprende de que la misma palabra pueda aplicarse tan fácilmente a las dos—, la respuesta es que ambas desean romper con la naturaleza de lo dado. En el siglo XVIII tenemos un orden de extremada sofisticación, formas, reglas, leyes, etiqueta, hay una forma de vida extremadamente estricta y bien organizada, tanto en el campo del arte y en el de la política como en cualquier otra esfera. Todo lo que destruya esto, todo lo que lo haga saltar en pedazos es bienvenido. En consecuencia, ya sea, por un lado, dirigiéndonos a las islas de Blest, recurriendo a los nobles indígenas o al puro e incorrupto corazón del hombre simple, como proclamaba Rousseau, o, por otro lado, recurriendo a las pelucas verdes, a los chalecos azules, a los hombres de abruptas emociones o a la gente de la más extrema sofisticación y de la más salvaje vida bohemia, cualquiera que sea la opción a la que recurramos, ambas son métodos para hacer saltar en pedazos, para demoler, lo que nos es dado. Cuando en Hoffmann las aldabas de bronce se convierten en mujeres ancianas, y las mujeres ancianas se transforman en concejales de ciudad, y los concejales de ciudad en jarras de ponche, esto no está simplemente destinado a excitar algún sentimiento, no pretende ser, meramente, un cuento ligeramente fantástico destinado a producir placer para ser olvidado inmediatamente. Cuando en el famoso cuento de Gogol «La nariz» se separa una nariz del rostro de un funcionario público de menor importancia y vive intensas aventuras románticas en un sombrero de copa y en un sobretodo no se intenta con esto contar una historia algo singular, sino más bien invadir y ata-

car eso dado e inalterable cuya naturaleza es espantosa. Existe el deseo de mostrar que por debajo de esta pulida superficie existen temibles e inexpresables fuerzas en estado de ebullición, que no puede darse nada por sentado, y que una visión profunda de la vida supone, esencialmente, romper con este espejismo superficial. Cualquiera que sea el camino que tomemos, ya sea recurriendo a una extremada sofisticación o a una inaudita simplicidad, el resultado será el mismo.

Ahora bien, si creemos que realmente podemos convertirnos en un salvaje noble, si pensamos que somos capaces de transformarnos en cándidos nativos de algún lejano país y vivir una vida primitiva, se desvanece la magia. Pero ninguno de los románticos creyó en esto. El valor romántico del noble salvaje recaía en el hecho de que su condición era irrealizable. Si hubiéramos podido alcanzar su condición, el noble salvaje se habría convertido en una figura inútil, se habría vuelto una espantosa realidad, una temible fórmula de vida, tan limitativa, disciplinaria y detestable como la que estaba destinada a reemplazar. Es lo imposible de hallar, lo inalcanzable, lo infinito, lo esencial a este valor.

Podemos igualmente preguntarnos qué tienen en común los hechiceros, los espectros, los grifos, los fosos, los fantasmas, los murciélagos farfulleros circundando castillos medievales, los espectros de manos sangrantes y las temibles y profundas voces que nos acechan desde toda clase de barrancos temibles y misteriosos. ¿Qué tienen en común estas cosas con ese gran espectáculo pacífico de la era orgánica medieval, con sus torneos, sus heraldos, su clero, sus personajes de la realeza, y con su aristocracia, tranquila, solemne, inalterable y, esencialmente, en paz consigo misma? (Ambos tipos de fenómenos constituyen la moneda corriente de los escritores románticos). La respuesta es que ambos, una vez enfrentados a la realidad diaria del temprano desarrollo industrial de ciudades como Lyon o Birmingham, la ponen en peligro.

Tomemos el caso extraordinario de Scott. He aquí un escritor considerado por lo general como romántico. Podríamos preguntarnos —como lo hacen unos cuantos críticos

marxistas asombrados—, ¿por qué Scott es un escritor romántico? Es simplemente un escritor extremadamente imaginativo y escrupuloso que logró describir con considerable fidelidad —de un modo que afectó a muchos historiadores— la vida de las edades precedentes a la nuestra; a saber, la de Escocia del siglo XVII, la de Inglaterra del siglo XIII o la de Francia del siglo XV. Pero ¿por qué es esto romántico? No lo es en sí mismo. Si nos comportamos simplemente como un fidedigno y escrupuloso historiador medieval y describimos de modo exacto las costumbres de nuestros antepasados estamos siendo historiadores de la más clásica tradición. Estamos meramente diciendo la verdad del mejor modo en que podemos hacerlo, y esto no es, en modo alguno, tener una actitud romántica. Por el contrario, nos estamos embarcando en una actividad académica altamente reputada. Pero Scott fue, sin embargo, un escritor romántico. ¿Por qué lo fue? ¿Lo fue, simplemente, porque le agradaban estas formas de vida? Esta respuesta no parece ser suficiente. Al pintar estos cuadros atractivos, agradables e hipnóticos de las diferentes épocas, enfrentó nuestros valores —es decir, los valores de 1810 y de 1820, los de su Escocia contemporánea, de su Inglaterra o Francia contemporánea— a los de principios del siglo XIX, cualesquiera hayan sido —protestantes, poco románticos, industriales, no medievales—, a otro conjunto de valores igualmente bueno o tal vez superior. Esto destruyó el monopolio y la noción de que toda época era en sí misma buena y que estaba en continuo avance hacia una mejor.

Si intentamos reconocer la diferencia entre un Macaulay y un Scott encontraremos que la diferencia radica precisamente en esto, en que Macaulay cree verdaderamente en el progreso. Él entiende que todo tiene su lugar y que el siglo XVII fue menos afortunado que el XVIII, y que este, a su vez, lo fue menos que el XIX. Todo está bien allí donde está. Todo puede explicarse a partir de las propias fuerzas causales. Estamos progresando. Todo se ajusta, avanza; y si bien es posible que exista algún coste, también es cierto que si no fuera por

la estupidez, por la ociosidad, por la perversidad humana y por otras fuerzas oscuras, como los intereses creados o algo semejante, nuestro progreso sería aún más rápido. En alguna medida, Macaulay compartió esto con James Mill y con los utilitaristas. A la manera de Bacon, él tampoco creyó en la religión mística. Se trata de una concepción que afirma que hay una realidad con características que pueden ser estudiadas científicamente, y que somos ahora capaces de saber más de ella que lo que solíamos saber anteriormente. Nuestros antepasados no sabían cómo lograr la felicidad, pero nosotros ahora lo comprendemos mejor. No lo sabemos a la perfección, pero lo comprendemos mejor, y nuestros descendientes aún más. No hay nadie que pueda decir si en efecto conseguiremos alguna vez tener una sociedad perfecta, estable, inalterable, donde todos los deseos concretos y posibles puedan verse satisfechos de modo armonioso; pero, sin embargo, no se trata de un ideal absurdo. Este ideal no es otra cosa que aquel rompecabezas ya resuelto.

Pero si Scott está en lo correcto, esto no puede ser verdad. Volvemos a Herder una vez más. Si hay valores del pasado más valiosos que los del presente, o al menos, que compiten con ellos, si existió una magnífica civilización en la Inglaterra del siglo XIII o en algún otro remoto lugar o tiempo del mundo, que es tan o incluso más atractiva que la monótona civilización en la que vivimos pero que (y esto es lo importante) no puede recrearse —no podemos retornar a ella, ni reconstruirla, sino que debe continuar siendo un sueño, una fantasía, un objeto de frustración en tanto la busquemos—, entonces nada será satisfactorio. Dos ideales han entrado en un conflicto imposible de solucionar. No es posible lograr una situación que contenga lo mejor de todas estas culturas, pues son incompatibles. En consecuencia, la noción de incompatibilidad, de pluralidad de ideales con validez propia se convierte en el ariete usado por el romanticismo para demoler la noción de orden, de progreso, de perfección, los ideales clásicos, la noción de la estructura de las cosas. Debido a esto se considera a Scott, adecuadamente, como un escritor romántico.

Ya no más parámetro universal, ni gran estilo: aquella *ligne vraie* de la que nos hablaba Diderot, aquella tradición subterránea en la que quería penetrar T. S. Eliot, fueron rechazadas y denunciadas desde el inicio hasta el final por el movimiento romántico. Fueron entendidas como temibles engaños, que llevarían, probablemente, a aquel que las busque, a la estupidez y a la superficialidad. Es la «*naturaleza metodizada*» de Pope, es Aristóteles, aquello contra lo que luchaban tan encarnizadamente los románticos. Debemos romper con este orden: o bien yendo al pasado o penetrando en nosotros mismos y abandonando así el mundo exterior. Tenemos que buscar la unidad con algún tipo de gran fuerza espiritual con la que nunca podremos identificarnos completamente; o idealizar algún mito que jamás en verdad se concretará —el mito nórdico, el del sur, el celta o algún otro—, no importa cuál sea —una clase, una nación, una doctrina religiosa, o lo que fuera—, que nos empuje constantemente hacia delante, si bien nunca se realizará ya que su esencia y su valor radican en que es estrictamente irrealizable, pues si lo fuera carecería de valor. Esta es, según lo que puedo comprender, la esencia del movimiento romántico: la voluntad y el hombre como acción, como algo que no puede ser descrito ya que está en perpetuo proceso de creación; y no es posible siquiera decir que está creándose a sí mismo, ya que no hay sujeto, solo hay movimiento. Este es el núcleo del romanticismo.

Para concluir, he de decir algo acerca de las consecuencias del romanticismo en nuestros días. Sin duda sus consecuencias han sido de vasto alcance, si bien se han enfrentado con algunas fuerzas contrarias que, en cierta medida, han aliviado su impacto.

No hay duda —más allá de lo que pueda decirse acerca del romanticismo— de que depositó su mirada en algo que el clasicismo había relegado, en estas fuerzas oscuras e inconscientes, en el hecho de que la descripción clásica del hombre y la descripción científica del hombre —o la de hombres influenciados por la ciencia, como Helvétius, James Mill, H. G. Wells, Shaw o Russell, por ejemplo— no captaban al hombre en su

totalidad. El romanticismo reconoció que ciertos aspectos de la existencia humana, en particular los aspectos interiores de la vida humana, habían sido relegados de modo tal que el cuadro humano se veía violentamente distorsionado. Uno de los movimientos actuales a los que dio lugar el romanticismo es el movimiento existencialista francés. Sobre él desearía decir unas palabras ya que entiendo que es el verdadero heredero del romanticismo.

El gran logro del romanticismo —el que tomé como mi punto de partida— radica en que, a diferencia de la mayoría de los grandes movimientos ocurridos en la historia humana, consiguió transformar muy profundamente algunos de nuestros valores. Esto es lo que posibilitó el nacimiento del existencialismo. En primer lugar, diré algo acerca de estos valores y en segundo lugar, intentaré mostrar cómo el romanticismo penetró en esta filosofía moderna, así como en otros fenómenos de la vida moderna que se vieron profundamente influenciados por este: la teoría ética emotiva y el fascismo.

Como he indicado anteriormente —aunque ahora debo poner mayor énfasis en esto—, con el movimiento romántico aparece un nuevo grupo de virtudes. Porque somos voluntad, y porque debemos ser libres en un sentido kantiano o fichteano, el motivo cuenta más que la consecuencia, pues las consecuencias no pueden ser controladas mientras que los motivos sí pueden serlo. Y ya que debemos ser libres, y ser nosotros mismos del modo más completo, la gran virtud —la más importante de todas— es lo que los existencialistas llaman la autenticidad, y lo que los románticos denominan sinceridad. Como he tratado de señalar previamente, esto es una novedad. No creo que en el siglo xvii, en un conflicto religioso entre un protestante y un católico, habría sido posible que el católico dijera: «El protestante es un hereje que ha de ser condenado pues su doctrina conduce a la perdición de las almas. Sin embargo, el hecho de que sea sincero lo eleva en estima. El ser sincero, el estar dispuesto a dejar la vida en pos de ese sinsentido en el que cree, es un hecho moralmente noble. Todo aquel que sea íntegro, que esté preparado a sacrificarse frente al altar, sin importar cuál sea ese altar, posee un carácter moralmente digno de respeto, y no importa cuán detestables o falsos sean los ideales que reverencie». La noción del idealismo es nueva. Significa que respetamos a la gente por estar dispuestos a sacrificar su salud, su fortuna, su popularidad, su poder, todo tipo de deseos demandados por sus emociones; por renunciar a aquello que no pueden controlar, lo que Kant denominó factores externos —las emociones que son parte del mundo físico o psicológico—, en favor de algo con lo que se identifican verdaderamente, sin importar lo que sea. La noción de que el idealismo es algo bueno, y el realismo algo malo —de que si declaro que soy algo realista quiero decir que estoy a punto de mentir o de hacer algo ruin— se desprende del movimiento romántico. La sinceridad se torna en una virtud en sí misma.

Lo siguiente está en el centro de toda esta cuestión. El hecho de que se sienta admiración, desde 1820 en adelante, por la minoría como tal, por el desafío como tal, por el fracaso entendiéndolo, en cierto sentido, como algo más digno que el éxito, por todo tipo de oposición a la realidad, por asumir posiciones de principio aun cuando el principio pueda ser absurdo y el hecho de que esto no se desprecie del modo en que puede despreciarse a aquel que diga que dos más dos es igual a siete —lo que también se funda en un principio, aunque, sin embargo, sabemos que se trata de una afirmación falsa— es significativo. El romanticismo socavó la noción de que existen criterios objetivos relativos a cuestiones de valor, de política, de moral, de estética, de que existen criterios objetivos que operan entre los hombres de modo tal que si alguien no hace uso de ellos es simplemente un mentiroso o un demente; lo que en cambio sería cierto en lo relativo a las matemáticas o a la física. Esta división entre el espacio donde es posible acceder a una verdad objetiva —las matemáticas, la física y ciertas regiones dominadas por el sentido común— y el espacio en donde la verdad objetiva se halla comprometida —la ética, la estética y demás— es novedosa y ha

delineado una nueva actitud frente a la vida. Si es buena o mala es algo sobre lo que no deseo manifestarme.

Esto surge cuando nos preguntamos por el tipo de evaluación moral que hemos de hacer de ciertos personajes históricos. Consideremos, en primer lugar, figuras —por así decirlo— utilitaristas, personajes que le han brindado beneficios a la humanidad, como por ejemplo Federico el Grande o Kemal Atatürk, de los que no podemos decir que su carácter era irreprochable, pues han sido, en cierto sentido, duros de corazón, brutales, crueles, o se han visto dominados por ciertos impulsos que la gente desaprueba en general. Pero no hay duda, a la vez, de que mejoraron también la vida de su gente, de que eran competentes, eficientes, de que elevaron el nivel de vida, crearon importantes organizaciones que aún permanecen, le dieron grandes satisfacciones, poder y felicidad a un gran número de personas. Supongamos ahora que los comparamos con alguien que, obviamente, ha ocasionado grandes sufrimientos, como Juan de Leiden, quien permitió el canibalismo en la ciudad de Münster y ocasionó la matanza de un gran número de personas en pos de su apocalíptica religión; o como Torquemada, quien exterminó a un gran número de personas, a quienes hoy deberíamos considerar inocentes, en pos de la salvación de sus almas, es decir, por el motivo más puro. ¿Cuáles de estas personas califican más alto en la escala moral? Durante el siglo XVIII no habría existido duda alguna. Claramente, Federico el Grande habría superado al demente religioso. Hoy, sin embargo, la gente entraría en ciertas dudas en lo relativo a esta tajante evaluación; pues creen que el idealismo, la sinceridad, la dedicación, la pureza de corazón, la pureza mental son cualidades más deseables que la corrupción, la maldad, el cálculo, el egoísmo, la mentira, el deseo de explotar a otros en favor del interés propio; cualidades, estas últimas, indudablemente aplicables a estos grandes fundadores de Estados.

En consecuencia, somos hijos de ambos mundos. Somos en cierto grado los herederos del romanticismo puesto que este rompió con ese único gran molde —con la *philosophia perennis*— que había guiado, de un modo u otro, la marcha de la humanidad hasta entonces. Somos producto de ciertas dudas que no podemos especificar muy bien. Le damos algunos puntos a la consecuencia y otros a la motivación, y así oscilamos entre ambos criterios. Si la cuestión va demasiado lejos y nos enfrentamos a un Hitler, no creemos entonces que su sinceridad constituya necesariamente una cualidad salvadora; aunque en 1930 hubo quienes argumentaron esto en su favor. Él puede ir muy lejos, pero si lo hace, descarta valores que tienen un carácter extremadamente universal. De modo que aún somos miembros de cierta tradición unificada; si bien es cierto que el campo en el que ahora oscilamos libremente, la cantidad de concesiones que ahora otorgamos es mucho mayor que en el pasado. El movimiento romántico es en gran medida responsable de esto, al predicar la incompatibilidad de los ideales, la importancia del motivo y del carácter, o al menos, al señalar la importancia de la intención sobre la consecuencia, la eficacia, el efecto, la felicidad, el éxito personal y la posición en el mundo. Para Hölderlin, la felicidad no era un ideal, él decía que la felicidad es «saliva tibia en la boca». Nietzsche decía que «el hombre no desea la felicidad, solo el inglés la desea». En los siglos XVII y XVIII la gente se habría mofado de este tipo de sentimientos. El hecho de que esto no suceda ahora, tal vez, sea un producto directo del movimiento romántico.

El sermón fundamental del existencialismo es esencialmente romántico, a saber, que no hay nada en el mundo sobre lo que podamos apoyarnos. Supongamos que intentamos justificar nuestra conducta diciendo: *«C'est plus fort que moi»*, es más fuerte que yo, las emociones me han vencido; o, existen ciertos principios objetivos que detesto, pero que debo respetar; o he recibido órdenes de una institución eterna, divina, o de una institución que tiene validez objetiva y aunque no me agrade, ella es la que me ha dado la orden —siendo «ella» las leyes de la economía, o el Ministerio del Interior, o lo que fuera— y tiene derecho a mi obediencia. Hacer esto no es otra cosa que recurrir a pretextos. Simple-

mente, pretendemos que no decidimos cuando en realidad ya lo hemos hecho, pero no nos interesa enfrentarnos a las consecuencias que conlleva el hecho de que seamos nosotros los que hemos tomado las decisiones.

Según el existencialismo (y probablemente esté en lo correcto), incluso cuando decimos soy en parte inconsciente, el producto de fuerzas inconscientes, no puedo evitarlo, tengo un complejo, no es mi culpa, me veo impelido, mi padre fue despiadado con mi madre y por eso soy ahora el monstruo que soy, intentamos complacer o ganar simpatía trasladando el peso de la responsabilidad por los actos, cuya ejecución es plenamente libre, a algo objetivo, ya sea una organización política o una doctrina psicológica. Intentamos librarnos del peso de la responsabilidad (pues somos nosotros los que tomamos las decisiones) y depositarlo en algún otro lado. Decir que somos un monstruo —y evidentemente, no nos importa demasiado serlo— implica aceptar complacientemente algo que sabemos que es un mal y deshacernos de su maldición. Nos liberamos de su maldición diciendo: no soy yo, la sociedad es la responsable, todos estamos determinados por las circunstancias, no hay nada que podamos hacer, la causalidad penetra el mundo entero y yo soy meramente el instrumento de fuerzas poderosas. No puedo impedir que estas me conviertan en alguien vil ni tampoco que os conviertan a vosotros en seres buenos; ni vosotros debéis ser felicitados por vuestra bondad, ni yo condenado por mi maldad. Nadie puede evitar su destino; somos tan solo fragmentos de un enorme proceso causal.

Sartre refleja adecuadamente la visión de Fichte y la de Kant —autores que en última instancia dieron origen a esta concepción— al sostener que esto constituye o bien un autoengaño, o un engaño deliberado dirigido a otras personas. Pero los existencialistas van aún más lejos. Ellos rechazan la noción de que existe una estructura metafísica del universo, la noción de una teología o una metafísica; es decir, la afirmación de que ciertas cosas tienen una esencia (lo que implica simplemente decir que las cosas son lo que son, por necesidad), de que llegamos a un mundo que posee una estructura inalterable —una estructura física, química, social, psicológica, y una estructura metafísica y teológica, con Dios a la cabeza y la ameba a los pies de la gran creación, o lo que fuera aquello en lo que creemos—. Según los existencialistas, estos son patéticos intentos humanos por sentirse a gusto en el mundo, creando cómodas fantasías, intentos humanos por representar el mundo de modo tal que podamos acomodarnos confortablemente en él sin tener que enfrentarnos con la desalentadora perspectiva de cargar sobre las espaldas con toda la responsabilidad por nuestros actos. Cuando los hombres justifican sus acciones, cuando dicen «he hecho esto por tal cosa, o para conseguir tal otra», y les preguntamos «pero ¿por qué debes perseguir este fin en particular?», y responden «porque objetivamente es lo correcto», para el existencialista este tipo de respuesta también es un intento de trasladar la responsabilidad de lo que debería ser una libre elección en el vacío hacia algo que no nos pertenece, que es objetivo —la ley natural, el decir de los sabios, las declaraciones de los libros sagrados y de los científicos de laboratorio, las posiciones de psicólogos y sociólogos o de políticos y economistas—. Constituye también un intento por deshacernos de la responsabilidad, por cegarnos, innecesariamente, al hecho de que el universo en realidad es un vacío —y es en este sentido en el que se le califica de absurdo— en el que uno, y nadie más, existe y hace lo que hay que hacer, y es responsable de sus actos sin poder abogar por alguna atenuación. Toda excusa es falsa y toda explicación, una forma de escape. Esto debería ser afrontado por un hombre lo suficientemente valiente y trágico como para poder enfrentarse a la realidad como es debido. Este es el sermón estoico del existencialismo, y se deriva directamente del romanticismo.

Ahora bien, algunos románticos fueron demasiado lejos. Esto lo ilustra el extraordinario ejemplo de Max Stirner, que puede adelantarnos qué es lo que constituye, en última instancia, lo valioso del romanticismo hoy para nosotros. Stirner fue un director de escuela alemán y hegeliano que argumentó

bastante correctamente lo siguiente. Los románticos tienen razón al señalar que concebir a las instituciones como algo eterno es erróneo. Los seres humanos crean libremente instituciones para beneficiar a otros y, con el paso del tiempo, estas se vuelven inservibles. En consecuencia, cuando las observamos desde la perspectiva del presente, y llegamos a la conclusión de que son inservibles, debemos abolirlas y erigir nuevas instituciones a las que lleguemos libremente gracias a la acción de nuestra pura voluntad. Y esto no solo es cierto de las instituciones políticas, económicas u otras instituciones públicas; también es aplicable a las doctrinas. Estas también pueden convertirse en una espantosa carga, en temibles cadenas y tiranías que nos someten a todo tipo de concepciones por las que ya no se inclina ni el presente ni nuestra propia voluntad. En suma, las teorías también deben ser abolidas. Cualquier teoría general —el hegelianismo, el marxismo, por ejemplo— es una forma funesta de despotismo que afirma poseer una validez objetiva que está por encima de la elección individual. Esto no puede ser cierto, ya que nos confina, nos enjaula y limita nuestra libre acción. Pero si esto puede decirse de las doctrinas, podrá igualmente aplicarse a las proposiciones generales; y si esto es verdad, entonces —y este es seguramente el último paso de algunos de los románticos— será verdad con respecto a todas las palabras, ya que son todas generales y clasificadoras. Cuando utilizo la palabra «amarillo» quiero decir lo que quise decir ayer y lo que vosotros desearéis decir mañana. Este es un yugo terrible, una forma de despotismo temible. ¿Por qué debería la palabra «amarillo» referirse a lo mismo hoy que mañana? ¿Por qué no podría uno alterarla? ¿Por qué deben ser dos más dos siempre igual a cuatro? ¿Por qué deben ser uniformes las palabras? ¿Por qué no puede uno crear su propio universo cada vez que comience? Ahora bien, si uno hace esto, si no existe un sistema simbólico, resulta imposible pensar. Y si pensar es imposible, entramos en la locura.

Como es natural, Stirner, literalmente, enloqueció. Terminó sus días en 1856, de una forma digna y coherente, como un lunático pacífico e inofensivo en un asilo mental.

Algo parecido le pasaba por la mente a Nietzsche, quien, aunque fue un pensador muy superior a Stirner, en ciertos aspectos se asemejó a él. De esto puede derivarse una lección: en tanto que vivamos en sociedad nos comunicaremos. Pues si no lo hiciéramos, difícilmente podríamos ser seres humanos. Lo que queremos decir en parte con «ser humano» es que debe poder comprender una porción, al menos, de lo que le decimos. Hasta este punto entonces debe existir un lenguaje común, una comunicación compartida y, en cierta medida, valores en común, pues si no fuera así no existiría inteligibilidad alguna entre los seres humanos. Un ser humano incapaz de comprender lo que cualquier otro pueda decirle difícilmente será un ser humano; generalmente, se le declarará anormal. Y en la medida en que haya normalidad, comunicación, habrá también valores en común. Y si hay valores en común, será imposible sostener que todo ha de ser creado por uno; que si encontramos algo ya dado debemos aplastarlo; que si vemos algo estructurado, debemos destruirlo para darle libre juego a la imaginación sin freno. Si llevamos al romanticismo a sus últimas consecuencias, termina siendo una forma de demencia.

El fascismo también fue heredero del romanticismo, pero no por ser irracional —un gran número de movimientos lo han sido—, ni tampoco por creer en las élites —muchos movimientos han sostenido dicha creencia—. La razón por la que el fascismo le debe algo al romanticismo se funda, una vez más, en la noción de la voluntad imprevisible tanto del hombre como de un grupo que avanza a grandes pasos, de un modo que no puede sistematizarse, predecirse ni racionalizarse. Esto es central al fascismo. Lo que dirá el líder mañana, hacia dónde nos llevará el espíritu, adónde iremos, qué haremos, no puede pronosticarse. La histérica autoafirmación y la destrucción nihilista de instituciones existentes debido a la limitación que ejercen sobre la pura voluntad —lo único con valor para los seres humanos—, el hombre superior que aniquila al inferior debido a que su voluntad es más poderosa, estos son los bienes directamente heredados —si

bien de una forma extremadamente distorsionada y mutilada— del movimiento romántico. Es más, esta herencia ha tenido un papel de extrema importancia en nuestras vidas.

El movimiento romántico en su totalidad intenta imponerle un modelo estético a la realidad, establece que todo debe obedecer a reglas del arte. De ahí que, tal vez para los artistas, algunas de las afirmaciones del romanticismo tengan mucha validez. Ahora bien, este intento de transformar la vida en arte presupone que los seres humanos son un tipo de material al modo en que la pintura y los sonidos son materiales. En la medida en que esto no es verdad, en que los seres humanos, para comunicarse entre ellos, se ven forzados a reconocer la existencia de ciertos valores y sucesos comunes, que la vida ocurre en un mundo común, en la medida en que no todo lo afirmado por la ciencia es un sinsentido, ni todo lo declarado por el sentido común falso —pues afirmar estas cosas sería una proposición absurda que encerraría una contradicción—, en este sentido, el romanticismo en plena forma, y también sus derivaciones —el existencialismo y el fascismo—, me parecen visiones falaces.

Pero ¿qué puede decirse que le debamos nosotros al romanticismo? Mucho. Le debemos la noción de la libertad del artista y el hecho de que ni él ni los seres humanos en general pueden ser descritos por medio de concepciones extremadamente simplificadoras, como las que prevalecieron en el siglo XVIII o las enuncian todavía hoy analistas excesivamente científicos y racionalistas acerca de los seres humanos o de grupos. También le debemos la noción de que una respuesta única a cuestiones humanas puede ser perjudicial. Si creemos en verdad que existe una única solución para todos los males humanos y que hemos de imponerla a toda costa, es probable que nos transformemos, en su nombre, en tiranos despóticos y violentos, porque nuestro deseo por poner a un lado todos los obstáculos que se le presentan terminarán destruyendo a aquellas criaturas a las que les ofrecemos la solución en pos de su beneficio. La noción de que existe una pluralidad de valores, de que son incompatibles, toda esta

idea de pluralidad, de lo inagotable, del carácter imperfecto de las respuestas y arreglos humanos, y de que ninguna respuesta puede reclamar perfección y verdad, todo esto es lo que les debemos a los románticos.

Como resultado ha surgido una situación bastante peculiar. He aquí a los románticos, cuya tarea principal ha sido la de destruir la vida ordinaria y tolerante, el filisteísmo, el sentido común, los entretenimientos pacíficos del hombre, y, en su lugar, hacer elevar la experiencia de los hombres a un nivel de autoexpresión más pasional, la clase de expresión que, tal vez, solo solían manifestar las divinidades representadas en antiguas obras literarias. Esta es la pretensión del sermón, el manifiesto propósito del romanticismo —tanto el de los alemanes como el de Byron y el de los franceses—. Y como resultado de afirmar la existencia de una pluralidad de valores, de lacerar la noción del ideal clásico, de una única respuesta a todas las preguntas, de la posibilidad de racionalizarlo todo, de que todas las preguntas obtengan respuesta, de toda esta concepción de vida como rompecabezas, han dado prominencia y enfatizado la incompatibilidad de los ideales humanos. Ahora bien, si realmente lo son, los seres humanos, tarde o temprano, se darán cuenta de que deben hacer funcionar las cosas, realizar concesiones, porque si intentan destruir a otros, estos también intentarán destruirlos a ellos. En suma, a partir de esta doctrina pasional, fanática y en parte lunática llegamos a la apreciación de que es necesario tolerar a los otros, preservar un equilibrio imperfecto en las cuestiones humanas, de que es imposible arrastrar a los hombres hasta tal punto dentro del corral que hemos creado para ellos o hasta la solución única que nos posee. En última instancia, se rebelarán contra nosotros o, de cualquier modo, se verán oprimidos por dicha solución.

El romanticismo alimenta, entonces, el liberalismo, la tolerancia, la decencia y la apreciación de las imperfecciones de la vida; además de un cierto grado de autocomprensión racional consolidado. Esto estaba muy lejos de las intenciones iniciales de los románticos. Y al mismo tiempo —y en este

sentido la doctrina romántica estuvo en lo cierto—, los románticos fueron las personas que enfatizaron más rotundamente el carácter impredecible de toda acción humana. Les salió, entonces, el tiro por la culata, ya que, pese a proponerse un objetivo, casi consiguieron —afortunadamente para todos nosotros— el efecto opuesto.

APÉNDICE A LA SEGUNDA EDICIÓN

La primera carta de esta selección es una respuesta a la solicitud presentada a Berlin por Huntington Cairns[1] y John Walker[2] para que se comprometiera a impartir las conferencias Mellon en 1964 o 1965.

A John Walker
19 de diciembre de 1960

Headington House, Oxford

Querido Johnnie:

Debería haberos respondido hace tiempo, obviamente. Me dispongo a hacerlo ahora. No estoy muy seguro de poder cumplir con lo del envío de un manuscrito, etc., pero os prometo un libro. Con respecto a David [Cecil][3], me preguntas si podría intercambiar mi intervención por la suya y dar las conferencias en 1964, pero no puedo: cuanto antes sea, más miedo me da. Él no está seguro de poder ese año, así que quizá tengáis que posponer su in-

---

[1] 1904–1985, tesorero, secretario y responsable del servicio jurídico de la National Gallery of Art (NGA), Washington, D. C., 1943–1965.

[2] 1906–1995; amigo de Berlin y director de la NGA, 1956–1969.

[3] Lord David Cecil (1902–86), miembro del consejo colegial del New College, Oxford (1939–1969) y titular de la plaza Goldsmiths de literatura inglesa desde 1948; impartió la serie de conferencias Mellon de 1966, titulada «Dreamer or Visionary: A Study of English Romantic Painting» [Sueño o visión: un estudio de la pintura romántica inglesa], publicadas en formato de libro con el título *Visionary and Dreamer: Two Poetic Painters: Samuel Palmer and Edward Burne-Jones* (Princeton, EE. UU./Londres, 1969).

tervención a 1966. En cualquier caso, poneos de acuerdo entre vosotros. Ambos tenéis un gusto exquisito escribiendo cartas, así que vuestra correspondencia será histórica. [...]

Un saludo afectuoso,

Isaiah

21 de diciembre de 1964

All Souls College, Oxford

Querido Johnnie:

[...] Con respecto a las conferencias, estoy muerto de miedo. Ojalá por alguna razón técnica no se pudieran dar en 1965... Para mí sería un milagro. No he escrito ni una palabra, no tengo notas coherentes. Dios sabrá lo que podría ocurrir. Ahora mismo tengo la sensación de que todo se vendría escandalosamente abajo en mitad de alguna conferencia. Te lo advertí, cometisteis un error. Somos igualmente culpables vosotros, por invitarme, y yo, por aceptar. Pero mi delito es mayor, porque vuestra elección está motivada por una fe sin fundamento, pero yo acepté frívolamente, por vanidad. [...] Perdóname si te parezco nervioso: David Cecil, que tiene por delante un año entero también lo está. ¡Dios mío!

Afectuosamente,

Isaiah

La siguiente carta está dirigida a Helen Rapp, productora de la BBC y hablante de ruso, que conocía a Berlin y le planteado en una carta la posibilidad de emitir sus conferencias Mellon en Third Programme, una de las emisoras del servicio de radiodifusión británico.

a helen rapp

8 de enero de 1965

Headington House

Estimada señora Rapp:

¡Qué placer para mí, qué suplicio para usted! Quizá no lo sepa, pero soy un colaborador bastante problemático, como descubrió

para desgracia suya la pobre señorita Kallin.[4] No he empezado a escribir las conferencias todavía y ni siquiera tengo notas. Ahora mismo estoy trabajando contra reloj para perfilar al menos cómo serán las seis alocuciones. Una de ellas al parecer se impartiría teóricamente el domingo de Resurrección, pues todas se dan ese día de la semana. Si no fuese posible impartirla, no sé qué ocurriría. No creo que me dejen dar solo cinco, aunque yo estaría encantado. Cuanto menos hablo en público, más fácil es hacerme feliz. Ahora mismo no tengo ningún material, me temo. En el mejor de los casos, solo podría ofrecer unas cuantas intolerables grabaciones en cinta, que, estoy convencido, no serían apropiadas para su emisión. Así pues, tendría quizá que repetirlas, a no ser que la BBC prefiriese cancelar. ¿Se da cuenta de lo paranoico que estoy y lo difícil que se me hace todo? Aquí seguiré, sentado hasta el último momento, intentando leer libros acerca de un tema del que no sé apenas nada. No podría pasar entendido ante ningún auditorio, ni en Washington ni en ningún otro sitio.

[...] Definitivamente, la llamaré cuando viaje a Londres, o antes de viajar, para advertirle del lío que se le viene encima. Estoy seguro de que lo disfrutaré enormemente. No me refiero desde luego a las conferencias, que para mí son una tortura, sino a mi colaboración con usted. Si nuestra buena relación no se va al garete por culpa de todo esto, es porque es usted una santa.

Afectuosamente,

Isaiah B.

A John Walker

31 de enero de 1965

Headington House

Querido Johnnie:

[...] gracias por invitarme a comer el primer domingo, pero no seré en absoluto buena compañía en ese momento. (Jamás olvidaré mi total incapacidad para comunicarme con la señora Ken-

[4] Anna Kallin (1896–1984), productora de radio de la BBC nacida en Rusia, impulsora de la emisora Third Programme, de la BBC, productora de Berlin (1946–64).

nedy en la Casa Blanca, tras aquella infame charla».[5] Tras la conferencia podemos hacer lo que tú quieras, pero antes será mejor que esté solo con la pobre Aline, que se llevará la peor parte. Cada día que pasa me atenaza más el miedo. [...]

Un saludo afectuoso,

Isaiah

28 de febrero de 1965 <*el texto así enmarcado se corresponde con notas manuscritas*>

All Souls College

Querido Johnnie:

Una cosa más: las conferencias (y el libro) deberán titularse <mi opción es esta, definitivamente: IB> «Las fuentes del pensamiento romántico». Lo de «raíces» es demasiado ambicioso y tengo además otras objeciones que te puedo detallar.[6] Si hablase de raíces, tendría que retrotraerme a Platón, Plotino, los trovadores y Dios sabe qué más. ¿Te parece que el uso del vocablo «fuentes» implicaría también algo así? En caso afirmativo, ¿sería mejor título quizá «El auge del romanticismo»? Lo prefiero a «La revolución romántica», que en cualquier caso ya ha sido utilizado anteriormente, y también a «La revuelta romántica» o «La rebelión romántica». Sea cual sea el título, creo que, en realidad, estoy pensando no tanto en las conferencias como en el libro. Quizá lo mejor sería uno de esos títulos espantosos como «Prometeo: un estudio sobre el auge del romanticismo en el siglo xviii». <¡No, me niego!>. Te lo dejo a ti.

Afectuosamente.

Isaiah

<P. D. [...] Esta carta está plagada de indicios de neurosis. Peor que

[5] En un acto celebrado excepcionalmente en la Casa Blanca en 1962, Berlin se había dirigido al grupo de debate de Robert Kennedy, que de manera habitual se reunía en Hickory Hill, la casa familiar de los Kennedy. Esa alocución era una versión preliminar de la conferencia «Artistic Commitment: A Russian Legacy» [«Compromiso artístico: el legado ruso»], que aparecería posteriormente publicada en *The Sense of Reality: Studies in Ideas and Their History*, ed. Henry Hardy (Londres, 1996) [Trad. esp.: *El sentido de la realidad. Sobre las ideas y su historia*, Madrid, Taurus, 1998].

[6] Véase xx-xxi, más arriba.

Marion F[rankfurter].>[7]

9 de marzo de 1965

Headington House

Querido Johnnie:

[...] Dos personas me han llamado la atención por carta acerca de un «repugnante» artículo publicado en *The Washington Post*, en el que se informa al mundo de que sufro «problemas de dicción» y de que tú y Huntington Cairns pensáis que el público no iba a entenderme, o algo así. <No he visto el artículo>.[8] Voy a presentar una queja ante Kay, que va a pensar que soy un pelmazo.[9] <¿Podría presentar una demanda por daños y perjuicios alegando que una universidad, digamos la de Honolulu, podría no querer contratarme por culpa de esto? ¿Me apoyarías en la demanda?> Y te suplico que mantengas a los periodistas a raya. Échales los perros si hace falta, estoy dispuesto a hacer frente a cualquier protesta. Estoy seguro de que, dijeras lo que dijeras, lo han tergiversado, etc. De todos modos, nada puede hundirme más de lo que estoy. Acepto estas cosas con una espantosa indiferencia, digna de Lázaro.

Afectuosamente,

Isaiah

a helen rapp

[7] Marion Frankfurter (1890–1975), esposa de Felix Frankfurter, muerto recientemente. Sufría depresiones periódicamente. La artritis, combinada con su condición psicológica, la confinaron a su cama durante los últimos veinte años de su vida.

[8] La columna de Maxine Cheshire publicada en *The Washington Post* el 28 de febrero de 1965 (p. F7) informaba de que Berlin sufría «un leve problema de dicción [...]. Quienes lo conocen bien, como John Walker y Huntington Cairns, de la National Gallery, han previsto la posibilidad de que algunos asistentes no sepan qué es lo que dice Berlin hasta que sus conferencias aparezcan transcritas en el libro de próxima aparición».

[9] Katharine Graham (1917–2001), entonces presidenta de The Washington Post Co. y propietaria de *The Washington Post*.

13 de septiembre de 1965

Headington House

Querida Helen:

Muchas gracias por tu carta. Entiendo perfectamente todo lo que me dices en ella. Estaré aquí todo el día, hasta mañana. Me temo que escuchar las cintas y tomar nota de las cosas terribles que digo será superior a mis fuerzas. Creo de verdad que debería más bien leer las transcripciones. Si no puedes hacerlo tú, lo que comprendo perfectamente, quizá pueda otra persona. Aunque lo haga despacio y tarde mucho. [...] Si pudiéramos hacer esto en algún momento, entonces, quizá, con la transcripción delante, yo me sentiría capaz de escuchar las cintas y completar los huecos que la persona que haya hecho la transcripción probablemente deje, y corregir cosas que se hayan transcrito incorrectamente. Una vez terminada la corrección, podríamos discutir el siguiente paso. Estoy seguro de que espetar a los radioyentes británicos lo que conté al público de Washington no tendría un efecto especialmente positivo. Con respecto a la emisora estadounidense, creo que di mi autorización a WAMU,[10] pero no me acuerdo en absoluto. Estoy seguro de que nadie habrá escuchado la emisión y, en cualquier caso, me importan mucho menos las reacciones de los estadounidenses que las de aquí. Quizá esté siendo chovinista y me equivoque de medio a medio, pero creo que nadie habrá escuchado las conferencias allí. Así pues, pida al señor Newby (si acaso es él quien se ha encargado) que me haga llegar las transcripciones cuando quiera. La señorita Kallin tenía la amabilidad hacerlo ella por mí y estoy seguro de que la BBC tiene recursos para seguir haciéndolo. Entretanto, le deseo lo mejor.

Un cordial saludo,

Isaiah B.

a isaiah berlin

[10] WAMU-FM (Washington AMerican University-FM), emisora educativa dependiente de la American University, en Washington, D. C. Berlín, en efecto, había dado su autorización a esa radio, que emitió las conferencias entre junio y julio de 1965.

8 de diciembre de 1965 [*telegrama*]

BBC

ESTIMADO ISAIAH AGRADECERÍA SU DECISIÓN SOBRE CONFERENCIAS MELLON STOP OJALÁ RESPUESTA AFIRMATIVA = HELEN RAPP +

a helen rapp

Sin fecha [*telegrama*]

Nueva York

NO PUEDO SOPORTAR LEER MÁS ALLÁ SEGUNDA CONFERENCIA CORREGIDA PERO SI CREE REALMENTE NO PROVOCARÁN CRÍTICAS PREVIAS DE RADIOYENTES EMÍTALAS NO EN MAYO SINO POR FAVOR CUANDO YO ESTÉ EN EXTRANJERO STOP VUELVO LUNES

ISAIAH

a p. h. newby

20 de septiembre de 1966

Headington House

Estimado señor Newby:

Muchas gracias por su carta. Usted sabe la angustia que sufrí hasta que por fin acepté y la poca estima que tengo por el contenido y forma de las conferencias. El hecho de que no fueran demasiado mal recibidas ha sido un bálsamo para las heridas que, en su mayor parte, me inflijo yo mismo. Sus palabras me llenan de orgullo y alivio. Se las agradezco enormemente. Me sorprende que la gente siquiera me haya escuchado y las cartas de admiradores que he recibido me han emocionado profundamente. Solo había una carta algo crítica, cuyo autor decía, no sin razón, que el contenido de las conferencias denotaba que, más que a reflexionar, me había dedicado a leer y a ir a la ópera. Esa conclusión es quizá injusta, pero no carece de cierta plausibilidad oculta que me resulta incómoda y me turba un poco.

La carta más conmovedora llegó desde Edimburgo y la firmaba un hombre que decía que estaba a punto de levantarse, a las tres de la mañana de una gélida mañana invernal. El nombre del señor/señora/señorita Fenton quedará inscrito en mi corazón para siempre. (También me agradó enormemente el hecho de que grandes entendidos de independiente criterio como David Sylves-

ter y —en privado— Stokes no hayan criticado demasiado las conferencias. En efecto, han sido tan cordiales y me han gustado tanto sus elogios —como le ocurriría a cualquiera— que me encantaría agradecerles sus palabras, ahora que no cabe sospecha alguna de que hayan existido influencias indebidas. ¿Cómo se hace eso? Creo que es mejor que me esté quieto y se lo deje a usted. Supongo que sabrán que les estoy agradecido.) A usted, no obstante, debo expresarle mi más sincero agradecimiento por sus ánimos y su fe irracional en esta empresa. Jamás me habría planteado la posibilidad de dar a escuchar este excesivamente caudaloso río de palabras: más de seis horas de charla atropellada, apresurada, ahogada, a veces incoherente y, a mis oídos, en ocasiones histérica.

Muchísimas gracias, de verdad.

Afectuosamente,

Isaiah B.

a helen rapp

21 de septiembre de 1966

Headington House

Querida Eлена:[11]

Estoy profundamente en deuda contigo, como sabes, y quiero expresarte mi más sincero agradecimiento. La cosa salió mejor de lo que yo jamás habría esperado y me he sentido enormemente halagado por las críticas, en particular la de David Sylvester, cuya opinión valoro mucho. No sé realmente qué dijeron los demás, pero todos se mostraron muy educados y agradables. La admiración y empatía por mis ideas me hizo derretirme de satisfacción, como le pasaría a cualquiera. [...]

De nuevo, muchísimas gracias por todo.

Un muy cordial saludo,

Isaiah

[11] «Elena».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[...] un voluminoso aparato editorial dirigido a encumbrar la ya indisputable e inigualable figura del más efervescente de los historiadores contemporáneos.

NICHOLAS RICHARDSON [1]

Una de las razones por las que [*The Proper Study of Mankind*] refleja el carácter algo ilegítimo de los ensayos [de Berlin] se debe a que Henry Hardy ha hecho todo lo posible por equiparlos con un vasto conjunto de notas a pie de página.

Esto, sin duda, es provechoso para todo aquel que desee rastrear alguna de las referencias de Berlin, pero conlleva el peligro de domesticar su característico estilo personal convirtiéndolo en algo meramente convencional y laborioso.

STEFAN COLLINI [2]

No sería imposible para un especialista con grandes responsabilidades académicas dedicarse en sus horas de ocio a la edición y exégesis de una única obra clásica griega. Puesto que [...] me inclino a pensar que un trabajo a medias listo para hoy es más provechoso para los estudiantes de literatura griega que la mera promesa de un trabajo terminado para mañana, he decidido darle término a la edición de *Las*

[1] Véase la crítica de Nicholas Richardson sobre el libro de Isaiah Berlin *Russian Thinkers* (Londres y Nueva York, 1978) en *New Society*, 19 de enero de 1978, p. 142. [Trad. esp.: *Pensadores rusos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980].

[2] Véase la crítica de Stefan Collini sobre el libro de Isaiah Berlin *The Proper Study of Mankind: An Anthology of Essays* (Londres, 1997) en *The Times Literary Supplement*, 22 de agosto de 1997, p. 3. [Trad. esp.: *Antología de ensayos*, Madrid, Espasa Calpe, 1995].

nubes, aun sabiendo que un año más de trabajo sería beneficioso para perfeccionarlo.

KENNETH DOVER [3]

Este voluminoso aparato epigráfico sirve de contexto para introducir algunas observaciones que deseo hacer acerca de las notas bibliográficas que incluyo a continuación.

Indudablemente, Stefan Collini tiene razón cuando señala que agregarle a un texto referencias como notas a pie de página altera su tono. Sin embargo, constituye un tipo de modificación que Berlin claramente aprobaba. Si no hubiera sido así, yo no habría emprendido tal tarea. Cuando esta acusación de Collini llegó a oídos del propio Berlin durante su enfermedad terminal, la rechazó abiertamente destacando que la provisión de referencias «es lo que ha convertido a las meras *belles-lettres* en serios trabajos de erudición»[4]. Este comentario no solo pone de manifiesto la acostumbrada y excesiva modestia y generosidad de Berlin, sino que sirve de respuesta suficiente tanto para Collini como para Richardson; sobre todo si agregamos que Berlin mismo, cuando le era posible contar con la información necesaria, incluía prodigiosas notas a pie de página en sus escritos, notablemente en sus trabajos «La originalidad de Maquiavelo» y *Vico y Herder*[5]. Sin embargo, en este caso, en el de la transcripción de conferencias basadas en apuntes, imprimir notas a pie de página causaría probablemente un choque de atmósferas diferentes. Por esta razón, he reunido,

[3] Aristófanes, *Clouds* (Oxford, 1968), prefacio del editor a la edición inglesa, p. v. [Trad. esp.: Aristófanes, *Las nubes; Lisístrata; Dinero*, Madrid, Alianza Editorial, 1997].

[4] Carta de la secretaria de Berlin, Pat Utechin, dirigida a Henry Hardy, 12 de diciembre de 1997.

[5] El ensayo «The Originality of Machiavelli» (1972) está incluido en *Against the Current: Essays in the History of Ideas* (Londres, 1979; Nueva York, 1980) y en *The Proper Study of Mankind, op. cit.* [Trad. esp.: *Contra la corriente. Ensayo sobre la historia de las ideas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983]. *Vico and Herder* (1976) ha sido incorporada a *Three Critics of Enlightenment: Vico, Hamann, Herder*, ed. Henry Hardy (Londres, Princeton, 2000).

esta vez, las notas al final del texto, identificando los párrafos a los que se refieren por número de página y primeras palabras, evitando así desfigurar el texto central con números de cita o algún otro símbolo.

La mayoría de las notas hacen referencia a citas o a semicitas (véanse pp. 23-24), pero, algunas veces, cuando he tenido la referencia bibliográfica de alguna paráfrasis a mi disposición, la he incluido. Idealmente, debería haber incluido las referencias de todas las atribuciones de opinión hechas por Berlin. Es lo que él mismo intentó hacer en las primeras páginas de «La originalidad de Maquiavelo», donde, de forma análoga a este caso, se incluyó también una plétora de posiciones contrapuestas a las del propio Berlin, como preludio a las sugerencias del autor. Llevar esta tarea a buen término, incluso valiéndome de todos los apuntes disponibles de Berlin, me habría llevado por lo menos unos cuantos meses y consideré más apropiado —y aquí entra en juego el epígrafe de Dover— poner a disposición de todos sus conferencias ahora, aunque carezcan de un exhaustivo y, tal vez, desproporcionado aparato erudito, en lugar de dejarlo para más adelante. Después de todo, hace ya treinta años que Berlin las pronunció. Por esta misma razón no me sentí obligado a rastrear hasta el final los orígenes de todas las semicitas, como hice para sus libros de ensayo publicados durante su vida. Aquí, en los pocos casos en los que no logré encontrar la supuesta cita, incluso con la ayuda de especialistas en el campo, retiré las comillas y traté el pasaje como una paráfrasis, corriendo el peligro de ser acusado de plagio (procedimiento, cabe decir, que Berlin apoyaba). Para evitar perder excesivo tiempo en búsquedas que, en su mayoría, terminarían probablemente siendo infructuosas, las dejé registradas como citas aún no localizadas. Le agradeceré a aquel que complete estas lagunas, e incorporaré la información en las futuras reediciones de este libro. Cuento con que los expertos me hagan notar las imperfecciones.

Las referencias que aparecen a continuación dependen en muchos casos de la generosidad de otros expertos, a quienes les estoy profundamente agradecido. Una vez más, Andrew Fairbairn me ha concedido su incansable apoyo y ha dado con soluciones que se me habrían escapado de contar solamente con mis propios medios. Las siguientes personas me han ayudado también en casos individua-

les: G. N. Anderson, Gunnar Beck, Prudence Bliss, Elfrieda Dubois, Patrick Gardiner, Gwen Griffith Dickson, Nick Hall, Ian Harris, Roger Hausheer, Michael Inwood, Francis Lamport, James C. O'Flaherty, Richard Littlejohns, Bryan Magee, Alan Menhennet, T. J. Reed, David Walford, Robert Wokler (algunos ya no se encuentran entre nosotros) y otros, a quienes les pido disculpas por no haber mantenido un mejor registro de su ayuda.

Página *Referencia*

PRIMERA CONFERENCIA

27 **Northrop Frye señala**
Northrop Frye, «The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism» en Northrop Frye (ed.), *Romanticism Reconsidered: Selected Papers from the English Institute* (Nueva York y Londres, 1963), pp. 1-25, en la p. 1. [Trad. esp.: *El camino crítico,* Madrid, Taurus, 1986].

30 **«Cuando Israel salió de Egipto»**
Salmo 114: 1, 3-4 y 7.

«Jovis omnia plena»
Virgilio, *Eclogue* 3. 60; cf. Aratus, *Phainomena,* 2-4. [Trad. esp.: *Églogas. Geórgicas,* Madrid, Espasa Calpe, 1982].

32 **El barón Seillière**
Ernest Seillière, *Les Origines romanesques de la morale et de la politique romantiques* (París, 1920), véase especialmente la 2ª sección de la introducción (pp. 49 y ss.) y el capítulo 1.

33 ***douceur de vivre***
«Celui qui n'a pas vécu au dix-huitième siècle avant la Révolution ne connaît pas la douceur de vivre». [«Quien no haya vivido en el siglo XXIII antes de la Revolución no

conoce el placer de vivir».] La Confession de Talleyrand (1754-1838) (París, 1891), p. 57.

38 **«una ardiente masa de vida»**
Carlyle, «The Hero as Prophet», p. 40 en Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History* (1841), ed. Michael K. Goldberg y otros (Berkeley, etcétera, 1993). [Trad. esp.: *Los héroes,* Madrid, Globus Comunicación, 1995].

39 **«un siglo apagado e inutil»**
Carlyle, «The Hero as Man of Letters», *ibíd.* 161.

«el catolicismo sublime de Dante»
Carlyle, «The Hero as Priest», *op. cit.,* p. 102.

40 **«el bien para el bien»**
Véase *Vorlesungen über die Aesthetik* (1835), en Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Sämtliche Werke,* ed. Hermann Glockner (Stuttgart, 1927-1951), vols. 12-14, *passim,* e.g. vol.12, p. 298, y vol.14, pp. 529 y 554 [= G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art,* trad. T. M. Knox (Oxford, 1975), pp. 220, 1196 y 1216]. No es una cita directa. [Trad. esp.: G. W. F. Hegel, *Estética,* trad. R. Gabás, Madrid, Península, 1991].

41 **«¡No, imbéciles!»**
Prefacio del autor en Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin,* p. 37, edición publicada en Bruselas en 1837.

42 **«la emoción recobrada en la tranquilidad»**
William Wordsworth, *Lyrical Ballads,* 2ª ed. (Londres, 1800), prefacio, p. xxxiii. [Trad. esp.: *Baladas líricas,* Barcelona, Altaya, 1996].

Stendhal dice
Stendhal, *Racine et Shakespeare* (París, 1823), comienzo del capítulo 3. [Trad. esp.: *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1988].

43 **«Le romantisme c'est la Révolution»**
Citado, por ejemplo, por Louis Dumur, «Les Détracteurs de Jean-Jacques», *Mercure de France*, núm. 67 (mayo-junio 1907), pp. 577-600 en 583.

44 **«Hablo indefinidamente de mí mismo»**
François-Auguste Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jerusalem* (1811), prefacio a la 1ª edición, vol. 1, p. 71, línea 25, en la edición de Emile Malakis (Baltimore y Londres, 1946). [Trad. esp.: *De París a Jerusalén*, Barcelona, Laertes, 1982].

Joseph Aynard dice
Joseph Aynard, «Comment définir le romantisme?», *Revue de littérature comparée*, 5 (1925), pp. 641-658.

Georg Lukács dice
Georg Lukács, *The Historical Novel* (1937), trad. Hannah y Stanley Mitchell (Londres, 1962); véase especialmente el capítulo 1, 3ª sección (pp. 63-88), «The Classical Historical Novel in Struggle with Romanticism». [Trad. esp.: *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1977].

46 **«la terre et les morts»**
Este es un recurrente *leitmotiv* nacionalista utilizado por Barrès (y por sus seguidores). Aparece claramente en el título de una conferencia escrita (aunque no pronunciada) para La Patrie Française: «Maurice Barrès, La Terre et les morts (Sur quelles réalités fonder la conscience française») ([Ligue de] La Patrie Française, Troisième Conférence) (París, [1899]). La Ligue de la Patrie Française fue una asociación conservadora extraparlamentaria que tuvo corta duración. Fue fundada en diciembre de 1898, inmediatamente después del caso Dreyfus, rivalizando con la *dreyfusard* no patriótica Ligue des Droits de l'Homme.

los muertos, los vivos y los aún no nacidos
Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, p. 147

en *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, ed. Paul Langford (Oxford, 1981-), vol. 8, y en *The French Revolution*, ed. L. G. Mitchell (1989). Burke describe aquí a la sociedad como «una asociación no solo de los vivos sino de los vivos, los muertos y de los que están por nacer». [Trad. esp.: *Reflexiones sobre la Revolución Francesa*, Madrid, Rialp, 1989].

47 **«los cielos estrellados»**
J. L. Spalding, «Religion and Art», en su obra *Essays and Reviews* (Nueva York, 1877), p. 328.

A. O. Lovejoy
Arthur O. Lovejoy, «The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas», *Journal of the History of Ideas, 2* (1941), pp. 257-278.

48 **«luego de la discriminación»**
George Boas, «Some Problems of Intellectual History», en [George] Boas y otros, *Studies in Intellectual History* ([Baltimore], 1953), pp. 1-21, en p. 5.

49 **«No es posible embriagarse»**
Paul Valéry, *Cahiers*, ed. Judith Robinson (París, 1973-1974), vol. 2, pp. 1220-1221 (procedente de un cuaderno de notas de los años 1931-1932).

«toda esta agitación»
Arthur Quiller-Couch, «On the Terms Classical and Romantic», *Studies in Literature* [primera serie], (Cambridge, 1918), p. 94.

Segunda conferencia

57 **«Una obra sobre moralidad»**
[Bernard le Bovier de Fontenelle], «Préface sur l'utilité

des mathématiques et de la physique» (1699), en *Œuvres de Fontenelle* (París, 1790-1792), VI 67.

58 **«naturaleza reducida a método»**
Véase René Rapin, *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, prefacio, p. 9 en la edición de E. T. Dubois (Ginebra, 1970).

«Aquellas antiguas REGLAS»
Alexander Pope, *An Essay on Criticism*, líneas 88-89.

59 **«noble simplicidad» y «calma grandeza»**
«edle Einfalt», «stille Grösse»: Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, vol. 1, p. 30, en *Johann Winckelmanns Sämtliche Werke*, ed. Joseph Eiselein (Donaueschingen, 1825-1829). [Trad. esp.: *Reflexiones sobre imitación del arte griego en pintura y escultura*, Madrid, Península, 1998].

60 **«filosofía enseñada mediante ejemplos»**
[Henry St. John, vizconde de] Bolingbroke, *Letters on the Study and Use of History*, 2ª carta, vol. 2, p. 177, en *The Works of Lord Bolingbroke* (Londres, 1844). Bolingbroke señala que cree haber leído esta observación en Dionisio de Halicarnaso, y esto es correcto (véase *Ars rhetorica* 11. 2), con la salvedad de que ya no se le atribuye a Dionisio el *Ars rhetorica*. Pseudo Dionisio le adjudica su propia versión —«La historia es filosofía enseñada mediante ejemplos»— a Tucídides, pero se trata en realidad de una paráfrasis algo creativa de lo que dice Tucídides en 1. 22. 3.

63 **cuando Moctezuma le dijo a Cortés**
Montesquieu, *De l'esprit des lois*, libro 24, capítulo 24. [Trad. esp.: *Del espíritu de las leyes*, Barcelona, Altaya, 1993].

71 **«Aquel que intente comprender a Dios»**
M. Aug. Gottlieb Spangenbergs Apologetische Schluss-Schrift [...] (Leipzig y Görlitz, 1752 [reimpreso fotográficamente como Nikolaus Ludwig von Zinzendorf, *Ergänzungsbände zu den Hauptschriften*, ed. Erich Beyreuther y Gerhard Meyer (Hildesheim, etcétera, 1964-1985), vol. 3]), p. 181.

71 **la razón es una ramera**
Véase *Dr Martin Luther's sämmtliche Werke*, ed. Joh. Georg Plochmann y Johann Konrad Irmischer (Erlangen etcétera, 1826-1857), vol. 16, pp. 142 y 144, y vol. 29, p. 241. [Trad. esp.: M. Lutero, *Escritos políticos*, Barcelona, Altaya, 1995].

77 **Mendelssohn trata la belleza**
Goethe, carta del 14 de julio de 1770 dirigida al joven Hetzler, 4ª parte (*Goethes Briefe*), vol. 1, p. 238, líneas 19 y ss., en *Goethes Werke* (Weimar, 1887-1919, 1990). [Trad. esp.: *Obras completas*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1972].

78 **Del mismo modo en que el hombre es**
Las referencias a las obras de Hamann se encuentran en Johann Georg Hamann, *Sämtliche Werke*, ed. Joseph Nadler (Viena, 1949-1957), (de aquí en adelante W), por volumen, página y línea(s): W ii 198.2-9. La mencionada cita parece ser una paráfrasis.

«¿En qué consiste esta elogiada *razón*?»
W iii 225.3-6.

«Lo que uno siente»
Esta cita aún no ha sido localizada.

79 **«Para lograr»**
Goethe, *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, libro 12, vol. 28, p. 109, líneas 14-16, en *Goethes Werke* (véase

atrás, referencia de p. 69). [Trad. esp.: *Goethe*, Madrid, Espasa Calpe, 1998].

79 **«Todo lo que se proponga el hombre»**
Op. cit., p. 108, líneas 25-28.

TERCERA CONFERENCIA

83 **«Physiognomik»**
Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe* (Leipzig y Winterthur, 1775-1778), *passim* (Lavater define el término en la p. 13). Los términos modernos que comienzan con las partículas «fis(i)o-nom» (i.e. en español «fisonomía») derivan etimológicamente, por una errónea abreviación de sílabas, del término griego *physiognomon*. Existe una edición en francés, de traductor desconocido, dirigida por Lavater y que incorpora sus revisiones, titulada *Essai sur la physiognomonie* (La Haya, [1781]-1803). *Physiognomik* significa, entonces, «juicio a partir de la naturaleza».

85 **«Y sus hijos lloraron»**
William Blake, *The First Book of Urizen*, lámina 28, líneas 4-7 en *William Blake's Writings*, ed. G. E. Bentley, Jr. (Oxford, 1978). Las referencias a esta edición se darán, en adelante, entre paréntesis y por volumen y página al final de la cita que corresponda: la referencia de esta cita es (i 282)*.

---

* Nota del traductor: el texto siguiente constituye la versión original inglesa de Blake que se encuentra en la mencionada edición. [Trad. esp., «El primer libro de Urizen» en *William Blake: Antología bilingüe*, Madrid, Alianza, 1998.]:

And their children wept, & built
Tombs in the desolate places,
And form'd laws of prudence, and call'd them
The eternal laws of God.

85 **«Un Petirrojo en Prisión»**
«Auguries of Innocence», líneas 5-6 (ii 1312)*.

86 **«Niños del Porvenir»**
Songs of Experience, lámina 51 («A Little GIRL Lost») líneas 1-4 (i 196)**.

«El arte es el árbol de la vida»
«Laocoon» (*c.a.* 1826-1827), aforismos 17, 19 (i. 665, 666). [Trad. esp.: W. Blake: *Poesía completa*, Ediciones 29, 1995).

87 **«Cuidado con aquellos»**
[Denis] Diderot, *Salon de 1765*, ed. Else Marie Bukdahl y Annette Lorenceau (París, 1984), p. 47.

89 **«No hice uso de la razón»**
Rousseau, carta del 26 de enero de 1762 dirigida a Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes, vol. 1, p. 1141, en Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes*, ed. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond y otros (París, 1959-1995).

---

* Nota del traductor: el texto siguiente constituye la versión original inglesa de Blake que se encuentra en la mencionada edición. [Trad. esp.: *Canciones de inocencia y de experiencia*, Madrid, Cátedra, 1987]:

A Robin Red breast in a Cage
Puts all Heaven in a Rage,

** Nota del traductor: el texto siguiente constituye la versión original inglesa de Blake que se encuentra en la mencionada edición. [Trad. esp.: *Cantos de experiencia*, «Una pequeña niña perdida», en *William Blake: Antología bilingüe*, Madrid, Alianza, 1998]:

Children of the future Age,
Reading this indignant page;
Know that in a former time,
Love! sweet Love! was thought a crime.

90 **el mejor de los sofistas**
Esta referencia aún no ha sido localizada, aunque véase Hamann, W ii 163.19.

«La acción, la acción»
J. M. R. Lenz, «Über Götz von Berlichingen», vol. 2, p. 638, en Jakob Michael Reinhold Lenz, *Werke und Briefe in Drei Bänden*, ed. Sigrid Damm (Múnich/Viena, 1987). Versión libre.

100 ***Schwerpunkt***
J. G. Herder, *Sämmtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (Berlín, 1877-1913), vol. 5, p. 509. [Trad. esp.: *Herder: Obra selecta*, Madrid, Alfaguara, 1982].

Cuarta conferencia

107 **«La naturaleza de las cosas»**
Rousseau, *Émile*, libro 2: vol. 4, p. 320 en *op. cit.* (véase atrás la referencia a la p. 81). [Trad. esp.: *Emilio, o De la educación*, Madrid, Alianza, 1997].

108 **«un Tigre fuertemente encadenado»**
[Anthony Ashley Cooper, tercer conde de] Shaftesbury, *An Inquiry concerning Virtue, or Merit*, libro 1, 3ª parte, § 3: vol. 2, p. 55, en *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, 2ª ed. ([Londres], 1714). [Trad. esp.: Shaftesbury, *Investigación sobre la virtud o el mérito*, Madrid, CSIC, 1997].

110 **«Un *gobierno paternalista*»**
Immanuel Kant, «Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis» (1793), 2ª sección, vol. 8, p. 290, líneas 35 y ss., en *Kant's gesammelte Schriften* (Berlín, 1900-).

110 **«Un hombre que depende de otro hombre»**
Kant, «Von der Freyheit», en «Bemerkungen zu den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen» (1764), *ibíd.*, vol. 20, p. 94, líneas 1-3. [Trad. esp.: *Lo bello y lo sublime*, Madrid, Espasa Calpe, 1999].

114 **«subterfugio miserable»**
Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), v 96.15.

115 **«rueda dentada»**
Ibid., vol. 5, p. 97, línea 19. [Trad. esp.: Kant, *Crítica de la razón práctica*, 2ª ed., Madrid, Círculo de Lectores, 1998].

122 **«La circunstancia misma»**
Schiller, «Über das Erhabene» (1801), vol. 21, p. 50, líneas 7-17, en *Schillers Werke*, Nationalausgabe (Weimar, 1943-). [Trad. esp.: *Lo sublime*, Ágora, 1992].

126 **La visión fundamental de Schiller**
Es necesario alertar al lector de que esta es una explicación demasiado abreviada de la compleja (y no siempre diáfana) teoría de Schiller incluida en *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1975). [Trad. esp.: *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Aguilar, 1969].

130 **«La mera referencia»**
Citada en ruso, sin referencia, en el artículo sobre Fichte incluido en *Entsiklopedicheskii slovar'* (San Petersburgo, 1890-1907), vol. 36, p. 50, col. 2; referencia no localizada aún en Fichte.

«La filosofía de un hombre»
Fichte, *Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre* (1797), vol. 1, p. 434, en J. G. Fichte, *Sämtliche Werke*, ed. I. H. Fichte (Berlín, 1845-1846), (en adelante SW). [Trad. esp.: *Intro-*

ducciones a la Doctrina de la ciencia, Madrid, Tecnos, 1987].

131 **«No actuamos»**
Fichte, *Die Bestimmung des Menschen* (1800), SW, vol. 2, p. 263. [Trad. esp.: *El destino del hombre,* Madrid, Espasa Calpe, 1976].

«No siento apetito»
Ibid., p. 264.

«Yo no acepto»
Ibid., p. 256 (versión libre).

132 **«Yo no estoy determinado»**
Ibíd., pp. 264-265 (paráfrasis).

«El mundo es el poema»
Josiah Royce, *The Spirit of Modern Philosophy: An Essay in the Form of Lectures* (Boston y Nueva York, 1892), p. 162.

«Ser libre»
«Frei seyn ist nichts, frei werden ist der Himmel»: Torquato Tasso en Ernst Raupach, *Tasso's Tod: Trauerspiel in fünf Aufzügen* (Hamburgo, 1835), acto 1, escena 3, p. 56.

133 **«El hombre debe ser y debe hacer»**
Fichte, *Über das Wesen des Gelehrten...,* 4ª conferencia, SW, vol. 6, p. 383. [Trad. esp.:*Sobre la esencia del sabio y sus manifestaciones en el dominio de la libertad,* Madrid, Tecnos, 1998].

QUINTA CONFERENCIA

140 **«O bien creemos»**
Fichte, *Reden an die deutsche Nation* (1808), n.º 7, SW, vol. 7,

pp. 374-375. [Trad. esp.: *Discursos a la nación alemana,* Madrid, Tecnos, 1988].

150 **«¿Podemos apoderarnos de lo sagrado?»**
Cita aún no localizada (¿paráfrasis?).

«Estoy constantemente retornando al hogar»
La formulación exacta no ha sido aún localizada. Probablemente se derive de un diálogo entre el héroe y Cyane en Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* (1802), 2ª parte: vol. 1, p. 325. Véase Novalis, *Schriften,* ed. Richard Samuel y Paul Kluckhorn (Stuttgart, 1960-1988). «¿Pues entonces adónde nos dirigimos?» pregunta Heinrich. Y Cyane responde: «Siempre hacia el hogar». Véase también el siguiente pasaje: «La filosofía es esencialmente nostalgia, *un anhelo por el retorno que parte de todo lugar*». *Ibíd,* vol. 3, p. 434. [Trad. esp.: Novalis, *Himnos a la noche; Enrique de Ofterdinguen,* Barcelona, Altaya, 1996].

152 **«Pero Señor Rossetti»**
Probablemente se trate de la alusión apócrifa que Max Beerbohm le atribuye a Jowett en su subtítulo a la acuarela *La observación de Benjamin Jowett* de 1916. El subtítulo dice lo siguiente: «Única observación hecha por Benjamin Jowett ante el mural pintado en Oxford Union: "¿Y qué iban a hacer con el Santo Grial cuando lo encontraran, señor Rossetti?"». La acuarela se encuentra en el museo Tate Gallery de Londres y la reproducción de la acuarela (placa n.º 4) aparece en Max Beerbohm, *Rossetti and his Circle* (Londres, 1922).

154 **«El espíritu nos engaña»**
Cita aún no localizada (¿paráfrasis?).

159 **«El romanticismo es una enfermedad»**
Johann Paul Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (1836, 1848), 2 de abril de 1829.

161 **«¡Así deberíamos vivir!»**
Paráfrasis de las ideas con las que finaliza «Charakteristik der Kleinen Wilhelmine», una sección de *Lucinde* (1799)de Schlegel, vol. 5 (ed. Hans Eichner), p. 15, en *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. Ernst Behler (Múnich 1958-). [Trad. esp.: *Lucinde. Una novela*, Valencia, Natán, 1987]

163 **«Vienes de tan lejos»**
Las citas vinculadas a las obras de Tieck, y que parecen derivar, al menos en parte, de George Brandes, *Main Currents in Nineteenth Century Literature*, vol. 2, *The Romantic School in Germany* (1873), traducción inglesa (Londres, 1902), pp. 153-155, son en realidad una combinación de traducción y paráfrasis. Para *El gato con botas* véase *Der gestiefelte Kater* (1797), 1er acto, escena 2, p. 509, línea 33 hasta p. 510, línea 5, en Ludwig Tieck, *Schriften*, ed. Hans Peter Balmes y otros (Francfort, 1985-), vol. 6, *Phantasus*, ed. Manfred Frank. Para el último comentario de esta obra: «Esto es un insulto a las reglas...», véase *op. cit.* 3er acto, escena 3 (p. 546, líneas 21-23). La obra teatral que tiene a Scaramouche (en alemán «Scaramuz») como personaje es *Die verkehrte Welt* (1798). Para los pasajes de esta obra citados en el texto véase el 2° acto, escena 3, p. 588, líneas 2-29, de la edición de *Phantasus* arriba mencionada. La última observación: «Esta intolerable discusión debe acabar...» y los comentarios que le siguen derivan probablemente de las traducciones de Brandes a los pasajes del 3er acto, escena 5 (p. 612, líneas 5-7, y p. 622, líneas 5-9 y 24-27).

SEXTA CONFERENCIA

170 **analizar equivale a matar**
«We murder to dissect»: William Wordsworth en «The Tables Turned» (1798). [Trad. esp.: *Antología bilingüe*, Universidad de Sevilla, 1978].

172 **«Las raíces de la vida»**
Cita aún no localizada.

«El arte romántico»
Friedrich Schlegel, Athenaüms-Fragmente (1798), vol. 2 (ed. Hans Eichner), p. 183, en *op. cit.* (véase atrás, nota de la p. 153). [Trad. esp.: *Sobre el estudio de la poesía griega*, trad. B. Reposo, Madrid, Akal, 1996].

174 **las grandes imágenes de Burke**
loc. cit. (véase atrás, nota de la p. 38).

175 **«no es una mera fábrica»**
Adam H. Müller, *Die Elemente der Staatskunst* (1809), ed. Jakob Baxa (Jena, 1922), vol. 1, p. 37. [Trad. esp.: *Elementos de política*, Madrid, Doncel, 1977].

178 **«Sonate, que me veux-tu?»**
Adjudicado a Fontenelle en el artículo de Rousseau «Sonate» de la *Encyclopédie* (1751-1772). Rousseau incluyó este artículo, ya revisado, en su *Dictionnaire de musique* (París, 1768).

179 **«Il arriva»**
Jean-François Marmontel, *Polymnie*, vii 100-105, pp. 108-109 en James M. Kaplan, *Marmontel et 'Polymnie'* (Oxford, 1984; = *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, ed. H. T. Mason, 229) [o, bajo otra subdivisión, *Polymnie* vi [100-5], p. 278 en *Oeuvres posthumes de Marmontel* (París, 1820)].

180 **«Qué hombre, agotado»**
Germaine de Staël, *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J. J. Rousseau* (París, 1788; reimpresión fotográfica, Ginebra, 1979), carta 5 (p. 88).

181 **la música «expresa todos aquellos movimientos del alma»**
Wackenroder, «Die Wunder der Tonkunst», publicado

póstumamente en *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, ed. Ludwig Tieck (Hamburgo, 1799), p. 156, vol. 1, p. 207, líneas 35-36, en Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. Silvio Vietta y Richard Littlejohns (Heidelberg, 1991).

181 **«el compositor nos revela»**
Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818, 1844), vol. 1, § 52, vol. 2, p. 307, líneas 29-31, en *Sämtliche Werke*, ed. Arthur Hübscher, 2ª ed. (Wiesbaden, 1946-1950). [Trad. esp.: *El mundo como voluntad y representación*, 2 vols., Madrid, Planeta Agostini, 1996].

«Cuando las tormentas azotan»
Cita aún no localizada.

182 **la fusta tensada de Schiller**
En las conferencias Berlin le atribuye la imagen a Diderot, pero yo lo he sustituido por Schiller, a quien Berlin mismo le atribuía dicha imagen en ensayos que publicó más tarde. La verdad parece ser más compleja. Berlin probablemente tomó la imagen de una fusta tensada de G. V. Plekhanov, *Essays in the History of Materialism* (1893), traducido por Ralph Fox (Londres, 1934), vii, donde se lee: «Cuando se tensa la fusta en una dirección, hay que tensarla en la otra para enderezarla». Berlin leyó, con certeza, este libro, y lo cita en la bibliografía de su obra *Karl Marx: His Life and Environment* (Londres, 1939). Por su parte, Plekhanov habla de corregir las concepciones erróneas de los pensadores a los que examina, no de nacionalismo. Parece razonable suponer que la metáfora de Plekhanov impactó a Berlin, que posteriormente la relacionó con una visión del nacionalismo que asociaba con Schiller (de forma plausible pero errónea), y en una ocasión a Diderot (equivocadamente). La visión de Schiller del nacionalismo puede hallarse en su obra *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* (1788). Fue Joshua L. Cherniss quien realizó el descubrimiento de esta probable relación con Plekhanov en mayo de 2004.

184 **«Los hombres de la Antigüedad no conocieron verdaderamente»**
François-Auguste Chateaubriand, *Génie du christianisme* (París, 1802), 2ª parte, libro 3, capítulo 9 (vol. 2, p. 159, en esta 1ª edición). [Trad. esp.: *El genio del cristianismo*, Barcelona, Ramón Sopena, 1977].

«L' obéissance est douce»
Proveniente del «Poème sur l'orgueil» (1846) de poeta desconocido miembro de una secta satánica. Citado por Louis Maigron, *Le Romantisme et les moeurs* (París, 1910), p. 188.

185 **«Adelante, adelante»**
No es cita del *Fausto* de Goethe (1808); tal vez una paráfrasis del espíritu faustino. Hay ciertas resonancias en, *op. cit.*, 2ª parte, líneas 11, 433 y ss. «Sin buscar el momento de espera...» se refiere a la apuesta entre Fausto y el demonio: 1ª parte, líneas 1.699 y ss., y *op. cit.* 2ª parte, líneas 11, 574-586 (el último discurso de Fausto) [Trad. esp.: *Fausto*, Madrid, Santillana, 1999].

«Se alejó con paso grave»
Byron, *Child Harold's Pilgrimage* (1812-1818), Canto I. 6*.

* Nota del traductor: el texto siguiente constituye la versión original inglesa de Blake que se encuentra en la mencionada edición. [Trad. esp.: Byron, *Las peregrinaciones de Childe Harold; El corsario*, Club Internacional de Libro, 1998]:

> Apart he stalked in joyless reverie...
> With pleasure drugged, he almost longed for woe,
> And e'en for change of scene would seek the shades below.

«Había en él»
Lara (1814), Canto I. 18, líneas 313, 315, 345-6**.

185 **«Mi Espíritu no se paseó»**
Manfred (1817), 2° acto, escena 2, líneas 51 y ss.***

191 ***«naturaleza metodizada»***
Pope, loc. cit. (véase atrás, nota de la p. 50, «Aquellas antiguas REGLAS»).

195 **«saliva tibia en la boca»**
Friedrich Hölderlin, *Hyperion* (1797-1799), vol. 1, libro 1, vol. 2, p. 118, en Hölderlin, *Sämtliche Werke*, ed. Norbert v. Hellingrath, Friedrich Seebass y Ludwig v. Pigenot (Berlín, 1943-). [Trad. esp.: *Hipérion o el eremita en Grecia*, Madrid, Hiperión, 1998].

«el hombre no desea la felicidad»
Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung, oder, Wie man mit dem Hammer philosophiert* (1889), «Sprüche und Pfeile», n.° 12, vol. 6. 3, p. 55, en Nietzsche, *Werke*, ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari (Berlin, 1967-). [Trad. esp.: *Crepúsculo de los dioses*, Madrid, Alianza, 1998].

** Nota del traductor: el texto siguiente constituye la versión original inglesa de Blake que se encuentra en la mencionada edición. [Trad. esp.: Byron, *El corsario; Lara; El sitio de Corintio; Mazeppa*, Madrid, Espasa Calpe, 1998]:

There was in him a vital scorn of all...
He stood a stranger in this breathing world...
So much he soared beyond, or sunk beneath,
The men with whom he felt condemned to breathe...

*** Nota del traductor: el texto siguiente constituye la versión original inglesa de Byron que se encuentra en la edición mencionada:

My Spirit walked not with the souls of men,
Nor looked upon the earth with human eyes;
The thirst of their ambition was not mine,
The aim of their existence was not mine;
My joys—my griefs—my passions—and my powers,
Made me a stranger...

ÍNDICE ANALÍTICO

Recopilado por Douglas Matthews